

Susana Maria Vilarinho Mateus de Oliveira

2º Ciclo de Estudos em Estudos Literários, Culturais e Interartes

O Medo Vai Ter Tudo em *Um Homem: Klaus Klump* de Gonçalo M. Tavares? Em diálogo com algumas personagens de *O Reino*

2014

Orientador: Professor Doutor Pedro Eiras

Classificação: Ciclo de estudos:

Dissertação/relatório/Projeto/IPP:

**Resumo:** Colocando em diálogo as personagens de *Um Homem: Klaus Klump* (2003) de Gonçalo M. Tavares com outras da tetralogia *O Reino – A Máquina de Joseph Walser* (2003), *Jerusalém* (2005) e *Aprender a rezar na Era da Técnica* (2007) –, num diálogo com a filosofia, o cinema e as artes plásticas, procuramos compreender o que as motiva, o que determina os seus comportamentos, quais os gatilhos dos seus medos. Indagamo-nos sobre a hipótese de o medo ser onipotente no universo de Gonçalo M. Tavares, mediante o estabelecimento de diversas relações com o poder e o domínio sobre o Outro. Procuramos refletir, ao mesmo tempo, sobre a possibilidade da escolha na definição de uma ética do sujeito, enquanto agente ou vítima, durante a guerra ou a paz.

**Palavras-chave:** Gonçalo M. Tavares, *Um Homem: Klaus Klump*, *O Reino*, medo, angústia, idiotia, cobardia, escolha, banalidade, vazio, guerra, resistência, música, dança.

**Abstract:** By placing the characters in Gonçalo M. Tavares' *Um Homem: Klaus Klump* (2003) in dialogue not only with other characters in the *O Reino* tetralogy (*A Máquina de Joseph Walser* (2003), *Jerusalém* (2005) and *Aprender a rezar na Era da Técnica* (2007) but also with philosophy, cinema and the visual arts, we seek to understand what motivates them, what determines their behaviour, and what triggers their fears. We investigate the hypothesis of fear being omnipotent in the world of Gonçalo M. Tavares by examining the various relationships established with power as an instrument for controlling the Other. At the same time, we aim to reflect on the possibility that choice can be exerted in defining a personal ethics and in the relationship between the subject and his/her fears when acting as an agent or a victim in times of war or peace.

**Keywords:** Gonçalo M. Tavares, *Um Homem: Klaus Klump*, *O Reino*, fear, anguish, idiocy, cowardice, choice, banality, emptiness, war, resistance, music, dance.

## **Agradecimentos**

Obrigada, Henrique, meu filho. Esta tese é para ti!

Obrigada, Miguel, por todos os sacrifícios sem vacilares uma só vez.

Obrigada, pai, pela tua paciência, força e constância. Obrigada, mãe.

Obrigada aos meus amigos de quatro patas, sempre incondicionais.

Obrigada, Carina, baby sister, pela tua presença e discernimento sempre atentos.

Obrigada, Sérgio, por me iluminares nos difíceis trilhos da Filosofia.

Obrigada, Matilde, pela troca sempre rica, autenticidade e apoio neste ano de desafios.

Obrigada, Sandrine e Tânia por acreditarem em mim e pela vossa constância.

Obrigada, Francisca, Isabel, Olga, Ferreira e Cristiana, por toda a ajuda com o meu pequenino durante esta minha travessia.

Obrigada ao meu orientador, Professor Doutor Pedro Eiras, pelo seu apoio constante, discernimento, bom senso, paciência e fé em mim.

Provisoriamente não cantaremos o amor,  
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.  
Cantaremos o medo, que esteriliza os abraços,  
não cantaremos o ódio, porque este não existe,  
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,  
o medo grande dos sertões, dos mares, dos desertos,  
o medo dos soldados, o medo das mães, o medo das igrejas,  
cantaremos o medo dos ditadores, o medo dos democratas,  
cantaremos o medo da morte e o medo de depois da morte,  
depois morreremos de medo  
e sobre nossos túmulos nascerão flores amarelas e medrosas.

Carlos Drummond de Andrade

Ah o medo vai ter tudo  
tudo

(Penso no que o medo vai ter  
e tenho medo  
que é justamente  
o que o medo quer)

\*

O medo vai ter tudo  
quase tudo  
e cada um por seu caminho  
havemos todos de chegar  
quase todos  
a ratos

Sim  
a ratos

Alexandre O'Neill

## Índice

<b>I – Preâmbulo breve .....</b>	<b>5</b>
<b>II – O medo vai ter tudo?</b>	
1. A lei do medo. A música engole a palavra e traz o tanque .....	7
1.1. A dança e a volúpia contra a marcha.....	13
2. Klaus Klump. Lábios pretos, gramática errada .....	19
2.1. K. Klump, J. Walser e L. Buchmann. Tu não sabes do que és capaz! .....	36
3. Alof. Da música, da ira e da boca imunda .....	53
3.1. Alof e Ernst Spengler. Resistir ao vazio. Resistir à felicidade .....	63
4. Xalak e a impossibilidade do medo.....	68
4.1. Xalak e Hinnerk Obst. Eu não sou um homem! .....	79
5. Johana e Clako. Da coragem à paisagem.....	84
5.1. Sorriso de Johana. Idiotia de Mylia? Dizer a verdade merece castigo?!.....	96
<b>III – Conclusão? .....</b>	<b>101</b>
<b>Referências bibliopictofilmovideowebgráficas .....</b>	<b>104</b>
<b>Imagens .....</b>	<b>112</b>

## I - Preâmbulo breve

O narrador de *Uma Viagem à Índia* abre a «contra-epopeia» (Lourenço, 2010: 15) elencando aquilo de que não vai falar. Com a mesma assertividade, lista aquilo de que vai falar: «Falaremos de Bloom / e da sua viagem à Índia. / Um homem que partiu de Lisboa.» (Tavares, 2010: 29); «Falaremos de um homem, Bloom, / e da sua viagem no início do século XXI» (31); «Falaremos de uma viagem à Índia. / E do seu herói, Bloom.» (32). Falaremos de Klump. De um homem, Klaus Klump, e de outros homens e de mulheres e crianças. Tomaremos o óculo «de um ponto de vista aéreo» (Tavares, 2010: 37) no meio da catástrofe. Tanto Bloom como Klaus contam uma história do humano, do medo e do grito, da ilusão e da queda, da linguagem e da reza, da fé, da traição e da morte.

Esta dissertação pretende estudar a vivência do medo nas personagens de *Um Homem: Klaus Klump* (2003), em diálogo com algumas personagens da restante tetralogia: *A Máquina de Joseph Walser* (2003), *Jerusalém* (2005) e *Aprender a rezar na Era da Técnica* (2007).

Se a viagem de Bloom se define pelo tédio, este sentimento está ausente de *Um Homem: Klaus Klump*, num universo marcado pela guerra. A guerra faz desejar o tédio e fazer voltar a náusea de não saber o que fazer com o tempo que resta. Mas, na guerra, há o medo, o grande agente do movimento que Lenz Buchmann tão bem conhece e que Klaus Klump rapidamente aprende a moldar a seu favor.

A ingenuidade será então irrecuperável, como afirma o narrador de *Uma Viagem à Índia* (2010: 455)? O medo vai ter tudo em *Um Homem: Klaus Klump*? Em *Cartas a Lucílio*, Séneca adverte para a importância da consciência da imperfeição por forma a evitar catástrofes: «Não há, pois, Lucílio, motivo para desesperares de nós pelo facto de a maldade nos dominar, nos possuir há tanto tempo: ninguém atingiu a sabedoria sem primeiro passar pela insensatez!» (s/d: 171). Séneca ensina que saber fazer concessões é aprender a liberdade e manter os músculos da ética em forma. Por sua vez, em *Um Homem: Klaus Klump*, verificamos a suspensão dos afetos, o descrédito no Outro, o belicismo, a desconfiança e o medo. Encontramos a queda, a procura da estratégia mais eficaz para sobreviver e o aprisionamento da consciência. Aprendemos que o medo impregna grande parte da ação do humano na ausência do exercício da ética, da boa vontade e dos afetos, constituindo o mecanismo mais eficaz no controlo do corpo individual e social, fazendo emergir o pânico da morte iminente. Em diálogo com outras

personagens da tetralogia, verificaremos como sujeitos pertencentes a universos diferentes se deparam com as mesmas questões e os mesmos medos, como os enfrentam ou como lhes cedem, como para uns é fácil esquecer e para outros é vital denunciar injustiças.

Entremos na obra tavariana com um pequeno exercício, tendo presentes as palavras supracitadas de Séneca. Quando, num plano do filme *Ágora* (2009) de Alejandro Aménabar, os cristãos invadem a Biblioteca de Alexandria, o espetador ocupa duas posições de observação ao mesmo tempo: por um lado, identifica sujeitos individuais, seus semelhantes, estabelecendo relações de simpatia ou antipatia; por outro lado, à medida que o plano se alarga até se tornar panorâmico e virmos a própria Terra no silêncio do universo, a necessidade de auto-reconhecimento perde importância e o absurdo da guerra emerge. Já não se distinguem indivíduos, apenas pontos negros insignificantes no cosmos que se movem apressadamente de um lado para o outro como formigas, mas que são seres humanos. É com este duplo olhar e com um aviso de George Orwell<sup>1</sup>, que entramos numa reflexão sobre o medo em algumas personagens da tetralogia *O Reino*:

In our world there will be no emotions, except fear, rage, triumph and self-abasement. The sex instinct will be eradicated, we shall abolish the orgasm, there will be no loyalty, except loyalty to the party but always there will be the intoxication of power [...] the sensation of trampling on the enemy who's helpless. If you want a picture of the future imagine a boot stamping on a human face forever. The moral to be drawn from this dangerous nightmare situation is a simple one: don't let it happen. It depends on you. (Orwell, *apud* Durlacher, 2003; transcrição nossa).

---

<sup>1</sup>Docudrama da BBC TWO intitulado *George Orwell: A life in pictures*, realizado por Chris Durlacher em 2003. As palavras de Orwell são ditas pelo ator Chris Langham.

## II – O Medo vai ter tudo?

### 1. A lei do medo. A música engole a palavra e traz o tanque

La musique, c'est du bruit qui pense.

Victor Hugo

*Um Homem: Klaus Klump.* Numa cidade anónima, num tempo indeterminado, o medo insidia-se silenciosamente, capaz de atravessar todas as paredes da razão e de assumir variadas formas. É o aviso de que chegou o momento de proteger o corpo daqueles que pretendem impor uma nova identidade: «Avançamos para a geografia, estamos ainda no sítio antes da geografia, na pré-geografia. Depois da História não há geografia. / O país está inacabado como uma escultura [...] invade o país vizinho para finalizares a escultura, guerreiro-escultor.» (Tavares, 2003a: 15).

O medo surpreende os corpos e estes obedecem ao som e ao ritmo da música invasora: «As mulheres e as crianças ganharam medo da música. Esta música anuncia-os. Eles chegam ao início da rua e as mulheres e as crianças afundam-se nas cadeiras. E o mar já não existe. [...] / A água contaminada com a música.» (34). Imiscui-se na matéria orgânica e despoleta uma resposta física nas personagens que se traduz na reação básica de auto-preservação, mais urgente do que a fome, a sede ou a reprodução, como enuncia Henry Gleitman:

Neste momento [em que a zebra sabe que vai ser atacada], as funções vegetativas passam para segundo lugar, pois se a zebra não fugir não lhe restará meio interno para regular. Os esforços violentos da musculatura esquelética exigirão agora o total apoio do mecanismo global do corpo e este apoio é fornecido pela activação simpática intensa. Existe maior quantidade de combustível nutriente para os músculos que é agora distribuído mais rapidamente. Ao mesmo tempo, os produtos residuais são removidos também com maior rapidez e todas as actividades orgânicas não essenciais são reduzidas. (1995: 105-106).

Esta sucinta descrição da ativação do sistema simpático de uma zebra (ou de qualquer animal em semelhante condição de perigo) é semelhante ao que sucede no ser humano quando pressente alguma ameaça ou vivencia uma situação atemorizante particularmente intensa:



Os sapatos são muito importantes porque são eles que seguram os intestinos. [...] Se tiveres bons sapatos os teus intestinos funcionarão bem. É absurdo, mas os sapatos são indispensáveis para fugir e cagar. É isso. Ouviste bem. Os intestinos não são um órgão secundário quando o que queres é sobreviver. (Tavares, 2003a: 98).

Em *Um Homem: Klaus Klump*, a música, pano de fundo da guerra, ativa o medo, sendo que este reaviva a condição animal nas personagens, definidas por sistemas autónomos de regulação, independentes de quaisquer modelos civilizacionais. Nessa condição, como refere Gonçalo M. Tavares em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: «[n]enhuma lei determina o *fim do apetite* ou a extinção do medo» (2013b: 82, itálicos do autor), pois o medo está incorporado na nossa fisiologia, no nosso *ethos*.

Por outro lado, a razão é insuficiente face à onnipresença da linguagem musical enquanto dispositivo capaz de atravessar os corpos e de moldá-los através do medo. Em *Um Homem: Klaus Klump*, a música anuncia os invasores e a perda da liberdade dos invadidos, confirmada pela entrada dos tanques na cidade: «Os tanques entravam na cidade. O som militar entrava na cidade e a música calma escondia-se na cidade.» (Tavares, 2003a: 16). Como refere Pedro Quintino de Sousa em *O Reino Desencantado. Literatura e Filosofia nos Romances de Gonçalo M. Tavares*: «As reflexões tavianas sobre música reflectem também o uso tirânico do poder e a forma como esta afecta a cultura de um país invadido.» (2010: 70). Alimentando-se das potencialidades do imaginário dos sujeitados, a música joga com a antecipação do que pode ou não chegar, que salve ou que mate, mas, acima de tudo, é eficaz em saber fazer esperar, dobrando as vítimas com paciência. A instalação do medo é laboriosa, despoletando «um sentimento negativo *presente* causado pela ideia de um sentimento negativo *futuro* ou *potencial*», como refere Francis Wolff no ensaio «Devemos temer a morte?» (2007: 20, itálicos do autor). Ao mesmo tempo que a negatividade<sup>2</sup> impregna o corpo individual e o corpo coletivo, a linguagem verbal perde terreno, encolhida face à ameaça trazida pela música invasora e pelos tanques: «[o]s tanques [...] [l]impam a linguagem das praças e dos cafés, e limpam a linguagem porque quando os tanques passam os homens falam baixo.» (Tavares, 2003a: 18).

Desta forma, a lei do medo em *Um Homem: Klaus Klump* é a da perturbação da gramática pela instalação daquilo a que o narrador se refere como «terceira linguagem». Nesta obra, a linguagem triparte-se em linguagem da natureza, linguagem humana e

---

<sup>2</sup>A negatividade consiste no progressivo esvaziamento das personagens ao nível do ser e da linguagem, caminhando para uma instrumentalização castradora da ação individual pela invasão do «som preto».

terceira linguagem, sendo esta a da técnica, a da guerra, a da «possibilidade de cópia exacta, de repetição perfeita» (105), ameaçando a desejada imprevisibilidade da linguagem humana. A «terceira linguagem» acarreta a destituição da animalidade que permite ao humano ser humano: «cada vez percebo melhor que é em cima da árvore que tens de aprender, fazer a primeira classe em cima da árvore, a segunda classe em cima da árvore, a terceira classe, estuda para louco, estuda para animal» (Tavares, 2013a: 18).

O *homo sapiens* concilia humanidade e animalidade, ao passo que a «terceira linguagem» maquiniza e automatiza os movimentos únicos que caracterizam a linguagem-corpo de cada personagem, ou seja, desfaz a individualidade irrepetível do ser humano: «A linguagem afasta-se definitivamente do corpo quando é mediada pela máquina.» (Tavares 2013b: 151). Não se trata da destruição de uma gramática qualquer, mas daquela que permite a formação de um organismo complexo e único, capaz de produzir enunciados articulados. Cada sujeito é possuidor de um corpo, de um *logos* e das suas respectivas resistências. Estas variam de personagem para personagem e sempre de acordo com o esquema mental que os sujeitos construíram para resistirem às piores adversidades.<sup>3</sup> Trata-se da gramática do humano, como expõe George Steiner em *Gramáticas da Criação*: «Por gramática, entendo aqui a organização articulada da percepção, da reflexão e da experiência, a estrutura nervosa da consciência quando esta comunica consigo própria e com os outros.» (2001: 16). O ser humano é dotado de fala, portanto, de memória, criatividade e capacidade de elaborar/produzir pensamento. Assim, como refere Gonçalo M. Tavares em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, «é o pensamento que faz existir a linguagem, que a tira do ornamento, do conceito de traço ou desenho informe. As palavras só não são desenhos – traços – sem sentido porque existe o pensamento.» (2013b: 489).

Desta forma, a constante música na cidade domina o sujeito através da posse da linguagem, do corpo e da sua «essência espiritual»,<sup>4</sup> três elementos interrelacionados. Se o medo se apropria da linguagem, apropria-se igualmente do corpo, do movimento e

---

<sup>3</sup>Esta premissa é válida para todas as personagens da tetralogia: cada sujeito possui um núcleo de pensamento e de consciência. Este núcleo constitui a sua maior força ou maior fraqueza face às ameaças mais temíveis, sendo que cada personagem reagirá instilando ou sofrendo medo.

<sup>4</sup>Walter Benjamin, no ensaio «Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana», refere-se à «essência espiritual» da linguagem enquanto participante do todo na existência humana: «Uma existência que não tivesse relação com a linguagem é uma ideia [...] / Que comunica a linguagem? Comunica a essência espiritual que lhe corresponde. É fundamental saber que esta essência espiritual se comunica na linguagem e não *através* da mesma. [...] O comunicável numa essência espiritual é a sua essência linguística.» (1916: 150, itálicos do autor). Quando o verbo é sonogado ao ser humano, como efetiva este o pensamento?

da dança, ou seja, dominar a palavra é dominar a ação e vice-versa. Como dispositivo ativador do medo, de censura e de opressão, a música que ininterruptamente impregna a cidade constitui ameaça de morte, capaz de anular imperativos éticos ou de fazer suportar as maiores humilhações. O sujeito perde assim controlo sobre si mesmo e sofre a derrocada dos seus paradigmas sociais, políticos, éticos. De que servem estes perante o terror do aniquilamento? Quando o invasor corrói o sujeito ao ponto de este não conseguir sentir vergonha por ação do medo ainda maior, opera-se uma fratura irremediável na identidade dos indivíduos, invertendo-se os seus imperativos éticos.

Assim, em *Um Homem: Klaus Klump*, a música subentende o aprisionamento do ser dentro de um *constructo* social, tendo como suporte o clima de insegurança, na senda do que Giorgio Agamben definiu como «estado de exceção»:

É esta terra de ninguém entre direito público e facto político, e entre ordem jurídica e vida [...]

Entre os elementos que tornam difícil uma definição do estado de excepção está certamente a estreita relação que tem com a guerra civil, a insurreição e a resistência [...]

O estado de excepção apresenta-se, pois, nesta perspectiva, como um limiar de indeterminação entre democracia e absolutismo. (2003a: 12-13).

A entrada da música na cidade é apenas o princípio da instalação de um estado opressor que terá o seu clímax com Lenz Buchmann a observar os cidadãos da sua torre, da «janela de atirador» (Tavares, 2007: 144) em *Aprender a rezar na Era da Técnica*. Atentemos nesse aviso já no início de *Um Homem: Klaus Klump*: «Uma orquestra militar ascende pelo edifício central e a música desce como os aviões que querem atacar. Transformaram a música numa peste, numa forma de doença que vem pelo ar.» (2003a: 34). Esta música não é a da harmonia das esferas, mas a do lançamento do humano naquilo que esta obra designa como «terra preta», a par da «gramática errada» e dos «sons pretos». A música militar lança as personagens no que há de mais chão na existência, invertendo todos os valores que defendem a transparência ética e a valoração individual. Neste universo, a música comanda a ordem dos poderosos e a desordem dos oprimidos. Traz o medo e a fome e o confronto do humano com a sua verdade: «Há exercícios para treinar a verdade como, por exemplo, ter medo. Ou então ter fome» (Tavares, 2003a: 133), sendo que a guerra constitui um dos meios iterados pela espécie humana para a afirmação de domínio através do medo: o *homo homini lupus* prossegue imparável no desenvolvimento técnico. E o espírito?

O constante desfasamento entre progresso técnico e espírito relembra a separação entre música e palavra referida por George Steiner em *Os Logocratas*: «A música ameaça sempre a palavra de destruição, de a tornar simples instrumentalidade “vacante”, de fechar as portas do sentido reduzindo a linguagem à tautologia do sonoro.» (2003: 47). Em *Um Homem: Klaus Klump*, a música antecede os tanques e anuncia a linguagem do invasor; pode apresentar-se como instrumento de paz ou de guerra. Por isso, ter a música na mão é exercer um princípio de poder, poder sobre a linguagem verbal e sobre as ações consequentes: «A música é um forte sinal da humilhação. [...] Ocupam a tua casa quando põem outra música.» (Tavares, 2003a: 29). A casa é corpo coletivo, mas também corpo individual. Por que não cessa a música nas praças? Porque os músicos em guerra são soldados «que se substituíam ao longo do dia, e a música não parava desde as sete da manhã às dez da noite.» (38). Quando os músicos são soldados, o espírito reduz-se à marcha, ao ritmo e ao entorpecimento. Essa é a música em *Um Homem: Klaus Klump*: a do medo que antecede a anestesia.

A união entre as personagens dissolve-se progressivamente, pois a música alimenta a incomunicabilidade. Em vez de transportar a palavra enquanto entendimento entre os sujeitos, promove a redução da linguagem verbal a um incompreensível *continuum* sonoro de «sons pretos». Esta música destitui o corpo individual e social da sua organização mais profunda. Efetivamente, a música que anuncia os tanques não é a da manutenção do equilíbrio das esferas individuais e coletivas, ou ainda a de um caos que trouxesse o nascimento de um novo mundo. Pelo contrário, atesta a derrocada do mundo existente, subvertendo os valores humanos e substituindo-os pela linguagem exata da máquina, na reprodução dos sons de uma assustadora harmonia, pano de fundo da sociedade totalitária que se instala.

A linguagem verbal é desmembrada face à ameaça invisível – trazida pela música – que vai impregnando as personagens roubadas a si mesmas, tornando-as massas a serem ocupadas pelo novo código invasor. A subsistência sob esta ameaça é fonte de angústia, pois ter posse sobre a própria linguagem transmite uma sensação de controlo, sendo a partir dela que o sujeito se posiciona no mundo. No universo em análise, a música traz o monstro invisível, engolidor das identidades expostas na mais nua fragilidade aos sons da «terceira linguagem». E isto é o que a guerra faz: despe, expõe e cospe dejetos humanos e linguagem fragmentada.

Se as personagens são despojadas da sua linguagem, o que resta? «[P]osso dar urros que pareçam urros de animal, prescindindo da minha linguagem, não me serve para

nada no ofício que exerço, prescindindo da linguagem e avanço para a docilidade como um belo animal mudo», escreve Gonçalo M. Tavares em *Animalescos* (2013a: 43). Regressão? Silêncio e resignação, sem dúvida. A força da música do medo reside na capacidade de inutilizar a palavra, condenando as personagens à certeza de que a escolha entre sons ou silêncios deixou de ser possível, ou seja, a força da música do medo é amputadora da vontade: «Cada povo tem direito à sua música e ao silêncio. Tem direito a decidir de que modo quer interromper o silêncio. Direito a escolher que sons quer: que palavra e que nota musical. Mas, repara: não há silêncios populares. Como isso assusta.» (Tavares, 2003a: 29-30).

A ausência do direito à fala e a um silêncio pessoal lança as personagens na incerteza sobre quais as melhores decisões a tomar, principalmente face à possibilidade de serem atacadas. Face a essa angústia, o tempo distende-se, torturador, no interior do sujeito, e o medo ganha raízes, como esclarece Martin Heidegger em *Ser e Tempo*:

Il est vrai que ce qui peut être d'autant plus nocif qu'il ne cesse de se rapprocher ne manifeste pourtant guère son caractère redoutable tant qu'il est éloigné. Mais à mesure qu'il gagne en proximité le nocif menace, il peut frapper mais peut aussi bien ne pas le faire. Au fur et à mesure qu'il avance, ce 'il peut et pourtant ne le fait toujours pas' va croissant. Ça fait peur, disons-nous. (1927: 185).<sup>5</sup>

A única certeza que as personagens de *Um Homem: Klaus Klump* têm é a de que a música ameaçadora lhes tortura o corpo, ameaçando-as com o fim a qualquer momento, expondo-as na sua fragilidade a uma espiral de pendor niilista sem qualquer telos positivo à vista. Estas são algumas das consequências dos cenários da guerra enquanto instituição do totalitarismo, sem que disso as personagens se apercebam. Estas novas gramáticas do vazio ganham força, mudam a forma de pensar, falar e escutar, até que, por fim, o sujeito se rende ao apocalipse do *eu*. Como refere George Steiner em *Os Logocratas*: «[s]ó a queda do homem, que faz do nosso ouvido uma coisa “grosseira e impura”, pôde mudar esse canto divino<sup>6</sup> em engano e ameaça» (2003: 45). Prepara-se, assim, o espetáculo da guerra e o da queda da linguagem.

---

<sup>5</sup>Esta será a estratégia básica usada por Lenz Buchmann em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, traduzida na expressão «por enquanto não», constituindo um dos princípios mais eficazes da manipulação através do medo: esperança, suspense e efeito-surpresa por forma a controlar as massas.

<sup>6</sup>Trata-se do canto divino e imortal das Sereias que o homem, na sua queda, transformou em canto desordenador e fatal.

## 1.1 A dança e a volúpia contra a marcha

Ousai agora ser homens trágicos, porque haveis de ser libertados.

Friedrich Nietzsche

*Um Homem: Klaus Klump* é o princípio do estudo de um reino no qual, como refere Madalena Vaz Pinto em «Gonçalo Tavares: o filho mais desenvolvido de Álvaro de Campos?», «Gonçalo Tavares investiga comportamentos humanos.» (2010: 34). A música e a dança fazem parte desses comportamentos. E se a música está no princípio, a dança acompanha a tetralogia tavariana por inteiro, cumprindo diferentes funções de acordo com as diferentes personagens.

Não se trata apenas da dança enquanto movimento do corpo ao som de determinada música. O próprio Gonçalo M. Tavares define uma dança do pensamento; como esclarece em *Atlas do Corpo e da Imaginação*, «Quando falamos de um pensamento que dança, falamos precisamente da execução *dentro da cabeça* de novos movimentos do pensamento.» (2013b: 274, itálicos do autor). Assim, entre os múltiplos exemplos de dança possíveis podemos referir os movimentos da mão cirúrgica e do pensamento que dança em Lenz Buchmann: «a absoluta e convincente lentidão da mão direita de Lenz tornara-se um espectáculo de pêndulo de feira [...] Precisa e profunda, a mão direita, com o bisturi, expressava os vários graus da intensidade do mundo» (Tavares, 2007: 26); a simbiose entre o ritmo do coração de Joseph Walser e o ritmo dos sons da máquina: «*O coração afasta-se do resto do corpo.* [...] E era isso que Walser sentia quando estava excitado e engolido pelo funcionamento da sua máquina e esta parava de repente» (2003b: 192, itálicos do autor); a dança interior do pensamento de Mylia: ver almas e o movimento novo: «Mas ela “ia”. “Desaparecia” repentinamente da sala, mesmo que continuasse a exigir um espaço concreto para se sentar.» (2005: 181); os movimentos de Catharina com a agulha para boicotar o funcionamento das máquinas, os gráficos de Theodor Busbeck e a sua tentativa de prever a curva evolutiva do horror ou, ainda, o excesso das pernas claudicantes de Ernst e do seu filho Kaas, quando um corre e o outro caminha.

Ou seja, a dança está por toda a parte na tetralogia, na senda do que refere Julia Vasconcelos Studart em «Gonçalo M. Tavares. O corpo desobediente»: «as ações do

corpo já não se distinguem dos movimentos do pensamento, uma consciência do corpo, um corpo-pensamento.» (2010: 56). As personagens da tetralogia tavariana são corpos-pensamento como Gonçalo M. Tavares expõe em *Livro da Dança*, fazendo do humano um corpo de dança, movimento e expressão:

Extremamente descalço.  
Extremamente não decifrável.  
Extremamente FUNDO.  
Extremamente humano e BOTÂNICO e animal.  
Extremamente quase homicídio.  
Extremamente obrigar a mudar de vida.  
Extremamente Fundo. (2001: 134).

Retomando as palavras de Madalena Vaz Pinto no artigo supracitado: «Os textos de Gonçalo Tavares têm corpo / Um corpo não inquisidor nem inquisitorial / Um corpo que dança. / Uma dança feita de movimentos incondicionados, não aleatórios.» (2010: 36). E são as personagens que permitem os movimentos desse corpo-texto. Elas são-no. Assim, tanto em *Um Homem: Klaus Klump* como na restante tetralogia, o humano é escrutinado na sua nudez, ritmo e movimento, marcha e dança, tensão e distensão.

Assim, e em retorno ao sujeito lírico do poema de *Livro da Dança* (2001), é traçada uma pista para a compreensão de um universo complexo, da fusão/encontro de diferentes reinos, unindo o humano, o botânico e o animal no contínuo movimento extremo dos corpos. Portanto, se há saída para o humano, esta encontra-se na dança, como Nietzsche a apresenta em *A Origem da Tragédia*: «É cantando e dançando que o homem se manifesta como pertencendo a uma comunidade superior: desaprendeu de andar e de falar, mas prepara-se para se elevar, dançando.» (1872: 68).<sup>7</sup>

No entanto, o humano em *Um Homem: Klaus Klump*, assim como no resto da tetralogia, ainda se encontra muito longe da elevação que o espera na dança. Na obra em estudo, a dança surge enquanto resposta às provocações da guerra sobre o corpo e o

---

<sup>7</sup>Gonçalo M. Tavares utiliza esta mesma citação de Nietzsche em *Atlas do Corpo e da Imaginação* para se referir à dança enquanto elemento dionisíaco. Também num poema do *Livro da Dança* ecoa o pensamento do filósofo relativamente à importância da dança enquanto leveza/pássaro/liberdade: «A história da dança não é, não pode ser, o Percurso dos Movimentos / traçado no chão. / É, tem de ser, o Percurso dos Movimentos Traçado no ar. / Acreditar que os Pássaros são restos de COREOGRAFIAS. Imagens / do corpo que ficaram atrás, suspensas. / (As nuvens ainda, tudo o que é alto, o céu) / Os pássaros são restos de COREOGRAFIAS.» (Tavares, 2001: 24).

espírito, enquanto combate contra a música-marcha opressora do *eu*. Como Nietzsche escreve na obra supracitada:

aqui a música reduz-se a uma imitação mesquinha do fenómeno, razão pela qual é infinitamente mais pobre que o próprio fenómeno: com esta pobreza reduz ainda mais o fenómeno, no nosso sentimento, a tal ponto que uma batalha, por exemplo, imitada musicalmente desta maneira, se esgota em ruídos de marchas, em toques de reunir, choques e contrachocos, etc., fixando assim a nossa imaginação nesses pormenores superficiais. (1872: 151).

Com a descrição de Nietzsche é fácil compreender como a música se traduz em peso e em movimento utilitário. Esta é a música da obediência, enquanto instrumento de guerra. Deixa de ser música para se tornar intimidação, sirene, marcha e medo: «Uma sirene toca. Uma sirene militar não é um instrumento pacífico que faça dançar as mulheres. Aquela sirene fazia chorar as mulheres.» (Tavares, 2003a: 41). Aqui, a dança está inibida pela música do medo, levando à submissão e à fuga. A sirene é o aviso da bomba, da urgência e do movimento rápido para assegurar a sobrevivência. As mulheres não dançam ao som das sirenes: correm, perdem a bagagem. E a bagagem em tempo de guerra não é da mesma natureza da bagagem em tempo de paz: «A mãe perdeu a bagagem numa estação. A bagagem era a filha de seis anos. Perdeste a bagagem, mulher. A mãe chora porque não sabe da filha de seis anos: levaram-na!» (*ibidem*).

As sirenes e a música-marcha instalam o pânico, pois as personagens compreendem que o tempo de duração do som da sirene é o único tempo que têm para assegurarem a sobrevivência; nesta curta duração, não se pode dançar, mas fugir o mais depressa possível. No entanto, a submissão e a fuga não constituem a única resposta resultante do medo e é aí que surge a dança como contestação da sirene, da música militar, da guerra:

Dança com a boca aberta para recolheres no movimento o ar diferente. Dançar é ganhar confiança no corpo. Dança bem para matares agilmente.

O assassino sabe o passo certo na dança. A agilidade é uma noção que vai do mundo branco para o mundo preto rapidamente. Dançar bem é um treino para sobreviver. (Tavares, 2003a: 58).

Saber dançar é transpor os passos lúdicos dos tempos de paz para os ritmos bem marcados dos tempos de guerra. Ou seja, há que conhecer o ritmo do inimigo e



acrescentar alguns passos novos que permitam o ataque, a fuga e a sobrevivência. Como refere Gonçalo M. Tavares em *Atlas do Corpo e da Imaginação*:

Tudo o que não se espera, tudo o que não é habitual, assusta. Uma das caras do mal é o imprevisível. Estamos, pois, nesta dança com o diabo, numa dança que não é mais do que um acordo, um *entendimento de movimentos com o inesperado*. Dançar com o diabo é tentar entender os movimentos do imprevisível, é fazer par com aquilo que se desconhece, com aquilo que não se compreende. (2013b: 269, itálicos do autor).

Dançar bem  antecipar os passos do diabo, do inimigo, surpreendê-lo com os passos de uma linguagem dissonante e humana em direta oposição à linguagem da música militar, utilitária e totalitária. A dança de combate à opressão faz uso de um pensamento divergente que se antecipa ao medo: dançar antes do toque da sirene. Estamos, portanto, face a uma dança da dissonância e da agilidade, tendo em vista a sobrevivência, contra o ritmo intimidador da música militar.

Ora, a dança pode assumir outras formas, em tempo de guerra, que não apenas a necessidade de movimentar mais depressa o corpo para matar antes de ser morto. Há outra dança de resistência às incursões do medo sobre o espírito. Uma dança dos interstícios, noturna, cuja força parece remontar s danças dionisíacas da «idade dos titãs» (Nietzsche, 1872: 78), marcada pela desmesura do corpo, capaz de atestar aos sujeitos o poder da sua força vital, como em *A Máquina de Joseph Walser*:

Sábado à noite a cidade ganhava uma lógica rara, uma personalidade esquizofrênica tornava-se evidente nos homens que poderiam vir directamente de um dia repugnante, e se inscreviam, sem qualquer remorso, nas danças longas e no centro de uma luz medíocre que excitava. Havia divertimentos. [...]

Beijos imprudentes anunciam paixões [...] Noite onde a cidade protegida pelos militares parece inacessível à morte que por vezes humilha até a alegria dos vencedores ou os indiferentes [...]

Inseparável de uma certa violência [...] as sedues constituíam, assim, nessas noites particulares, golpes bem colocados que acertavam no outro lado da existência. (2003b: 249-250).

Esta dança dos sentidos está em oposição direta  mecanização inerente à marcha militar em *Um Homem: Klaus Klump* ou  dança de combate para sobreviver. Esta é a dança da celebração dos sentidos, «do corpo que se esquece de si próprio» (Tavares, 2013b: 270) de tanto sentir, capaz de vencer a guerra e a morte. É a dança de

«um terrível frenesim sexual, cujos fluxos faziam submergir toda a instituição familiar e as suas regras mais veneráveis», como descreve Nietzsche em *A Origem da Tragédia* (1872: 70). Nesta dança, o medo disfarça-se de volúpia, «os soldados dançam com uma grande nitidez corporal» (Tavares, 2003b: 250). Não se trata apenas de sobreviver, mas de experimentar o excesso, estoirar com a justa medida e entregar-se à voluptuosidade, como refere o filósofo em *Assim Falava Zaratustra*: «Voluptuosidade: para os corações livres, inocente e livre, paraíso terrestre, efusão reconhecida do futuro pelo presente.» (1885: 211). Esquecer a guerra com a embriaguez do corpo como «os dois soldados pedem mais cerveja e as suas companheiras não param de sorrir, embriagadas, com a bexiga cheia, e os seios inchados.» (Tavares, 2003b: 250-251). Assim emerge Dioniso para anestesiar o medo por umas horas.

No entanto, esta dança não deixa de ser pautada pela violência: não é temperada com a sobriedade apolínea, pois está-lhe subjacente o medo da bomba. O terror e o frenesim sexual equivalem-se enquanto manifestações extremas face à constante ameaça da morte. O pânico da iminência do fim lança as personagens na substituição do medo por outras emoções igualmente poderosas que permitam o esquecimento, como neste exemplo de *A Máquina de Joseph Walser*: «Os períodos em que existe medo são utilizados não apenas para sobreviver: também para as paixões efusivas.» (Tavares, 2003b: 250).

De uma forma ou outra, seja na explosão da bomba, seja na explosão orgástica, as personagens não querem estar sozinhas; as suas relações nunca são desinteressadas: «Aproximamo-nos dos outros para nos defendermos. Por egoísmo nos juntamos.» (Tavares, 2003a: 130). Este argumento aproxima-nos da filosofia de Thomas Hobbes em *Leviathan*, relativamente à implacabilidade do ser humano na busca de poder, de auto-satisfação e auto-preservação, sendo que isso pressupõe a criação da própria sociedade, ou seja, do corpo político por forma a assegurar a continuidade da espécie: «Fear of oppression, disposeth a man to anticipate, or to seek aid by society: for there is no other way by which a man can secure his life and liberty.» (1651: 67). De acordo com Hobbes, e em continuidade do argumento exposto pelo narrador de *Um Homem: Klaus Klump*, os seres humanos unem-se em tempo de paz para servirem as suas vontades e unem-se em tempo de guerra para sobreviverem a todo o custo.

Então, por que não dançar sempre sozinho? Tudo depende das ligações e do tipo de solidão de cada um. Gonçalo M. Tavares responde em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: «Se o homem que dança torto à beira dos abismos cai, e se os dois braços

não são suficientes, por vezes surge (mais na ficção do que *no outro lado* mas surge) um braço, um terceiro braço. É ele que salva.» (2013b: 129, itálicos do autor). Não nos precipitemos a pensar que o terceiro braço prefigura a salvação desinteressada do Outro. O terceiro braço dá continuidade ao ciclo das dependências interessadas, garantindo a continuidade do ciclo do medo, pois «as ligações *aumentam os pontos onde temos medo.*» (*ibidem*, itálicos do autor). Haverá, então, diferença entre dançar sozinho ou acompanhado?

A filosofia de Hobbes parece, portanto, subjacente às palavras de Gonçalo M. Tavares em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: «Toda a ligação visa uma vantagem, diremos: uma vantagem guerreira, de sobrevivência, física, psicológica, amorosa ou outra. E essas ligações, cada uma delas, *acalmam* esse animal solitário por excelência que é o Homem.» (2013b: 130, itálicos do autor). Este é o núcleo da dança iniciado em *Um Homem: Klaus Klump* e que continua por toda a tetralogia: oferecer o terceiro braço é querer salvar o corpo por inteiro, adiar a dança final com a morte, incólume a todas as fugas do humano por via do combate, da volúpia, da ciência ou da fé. O fim, como o ilustra tão bem Charles Baudelaire em «Danse Macabre», é sempre o mesmo:

En tout climat, sous tout soleil, la Mort t'admire  
En tes contorsions, risible Humanité,  
Et souvent, comme toi, se parfumant de myrrhe,  
Mêle son ironie à ton insanité! (1857: 197).

## 2. Klaus Klump. Lábios pretos e gramática errada

Ó inclinação perversa! De onde saíste para cobrir a terra com traição?  
Eclesiastes, 37

A música ocupa, invade e instala o medo em *Um Homem: Klaus Klump*. Pedro Eiras, no seu ensaio *A Moral do Vento*, acrescenta: «o som penetra sempre no organismo, e por isso há uma tortura pela música» (2006: 70). O medo, apesar de invisível, ocupa espaço: «la peur est un environnement, un milieu, un monde. Elle nous occupe et nous préoccupe.» (Virilio, 2010: 16). O medo invade Klaus Klump ao ponto de lhe roubar a sua gramática pessoal, desestrutura o seu universo, enegrece-lhe a boca e aniquila qualquer hipótese de transcendência. Só há o aqui e agora do corpo e a exposição a que a guerra obriga:

Klaus falava agora com gramática errada, falava confuso. Faltavam-lhe vitaminas nas gengivas e as frases tinham perdido o lado exacto antigo. Já não discursava certo e de uma vez. As frases eram aproximações, tentativas. A realidade era incompatível com a linguagem sem vitaminas. (Tavares, 2003a: 33).

Poderíamos dizer que estas vitaminas possuem duas componentes nucleares: a primeira, orgânica, de revitalização do organismo/metabolismo e a segunda, a componente concetual, ou seja, o pensamento, unindo assim dois grandes conjuntos que suportam o humano: a satisfação das necessidades básicas e a realização concetual/artística. Sem alimento não há pensamento e, em tempo de guerra, «[p]ensar é poder sobreviver mais tarde» (*ibidem*: 119), ou seja, pensa-se quando não se tem fome ou medo e fora de situações-limite.

Sem vitaminas, o ser humano fragiliza-se. Fome, medo e guerra são suficientes para roubar as vitaminas a qualquer corpo. Quando estas afetam a linguagem, o próprio ser expõe-se à aniquilação.<sup>8</sup> Klaus é consciente deste progressivo desaparecimento quando indaga a respeito da natureza dos barulhos não-verbais, da linguagem verbal e ainda dos sons da «terceira linguagem», ou seja, os sons exatos da máquina, dos tanques

---

<sup>8</sup>Ser e linguagem são indissociáveis; todas as afeções da linguagem são afeções do ser e das ações desse ser no mundo. Martin Heidegger, no início de «A Palavra», sublinha esta indissociabilidade: «L'être humain parle. [...] On dit que l'homme possède la parole par nature. [...] [C]'est bien la parole qui rend l'homme capable d'être le vivant qu'il est en tant qu'homme. L'homme est homme en tant qu'il est celui qui parle.» (1950: 13).

e da bomba. Ao mesmo tempo, testemunha o desaparecimento da sua gramática pessoal, pois, afinal, trata-se de uma indagação sobre a sua própria natureza, do espaço que é seu e do seu nome.

Klaus enceta uma busca de si mesmo por entre esses diversos ruídos categorizadores das espécies e dos elementos no mundo: «O barulho, informe, atira de imediato para o mundo animal, mundo grotesco, mundo da deficiência que não se consegue exprimir» (Tavares, 2003a: 102-103), ou seja, atira para o barulho do instinto. Segue-se, na reflexão de Klaus, «[o] verbal do discurso, o verbal da lei, o verbal que existe até num poema: como tal mundo é humano, e mais do que humano: de humanos.» (103). No entanto, será esta taxonomia suficiente para distinguir o ser humano de todos os outros animais? Poderá a solução apresentada por Thomas Hobbes, em *Leviathan*, (nomeadamente no que diz respeito à instauração do Estado Civil em oposição ao Estado Natural), suficiente para resolver o problema do *homo homini lupus*? Refere Hobbes:

THE OFFICE of the sovereign, (be it a monarch or an assembly,) consisteth in the end, for which he was trusted with the sovereign power, namely the procuration of *the safety of the people* [...] But by safety here, is not meant a bare preservation, but also all other contentments of life, which every man by lawful industry, without danger, or hurt to the commonwealth, shall acquire to himself. (1651: 222, maiúsculas e itálicos do autor).

A passagem de um estado para outro (do Natural para o Civil) implica a transformação da experiência do medo enquanto paixão irracional num medo de cariz racional, como Marcelo Jasmin esclarece em «O despotismo democrático, sem medo e sem Oriente»: «um medo produtor de racionalidade, de um impulso que, ao colocar em xeque um bem essencial, a vida, leva os indivíduos a ultrapassar as suas divergências morais e religiosas para fundar uma ordem política que garanta a todos a sobrevivência.» (2007: 114). No entanto, o medo da morte violenta ou da sanção pelo incumprimento da lei parece não ser suficiente para aplacar a barbárie humana.

Estará o ser humano assim tão afastado dos animais designados irracionais? Klaus Klump afirma-se pertencente à espécie hominídea, mas não deixa de reconhecer a sua natureza híbrida, dando como exemplo a fornicção enquanto «junção de dois mundos: do mundo do ruído e do mundo da palavra, do mundo do Homem e do mundo animal, da natureza incompreensível e bruta e ainda do Homem que tenta compreender.» (Tavares, 2003a: 103). Fica, desta forma, ponto assente que o hibridismo

tem como pilares, por um lado, a regulação do organismo através dos instintos, caros ao mundo animal; por outro lado, a aculturação e as emoções ditas secundárias, caras à racionalidade. Esta é exclusiva do humano, sendo que o medo faria parte do primeiro grupo e a angústia do segundo grupo.<sup>9</sup>

António Damásio, em *O Erro de Descartes. Emoção, razão, e cérebro humano*, sublinha o elo entre estes dois pilares, elo fundamental à sobrevivência da espécie humana: «as estratégias supra-instintivas de sobrevivência criam algo exclusivamente humano: um ponto de vista moral que, quando necessário, pode transcender os interesses do grupo ou até mesmo da própria espécie.» (1995: 141). No entanto, o estado de guerra em que subsiste Klaus coadjuva a queda na amoralidade e na normalização daquilo que, em situação de paz, seria inadmissível: «E as mães já não se comovem quando um soldado viola as filhas. As velhas beijam soldados, não choram quando eles saem: preparam a ceia, dizem à filha: vamos continuar, é urgente preparar comida: endireita a cama, dizem elas.» (Tavares, 2003a: 34-35).

Porém, Klaus descobre um caminho para lá do elo damasiano, da biologia e dos constructos sociais, para lá dos barulhos informes, dos sons verbais e da moral, detendo-se num terceiro som, nem humano nem animal. O som que será representativo da sua escolha, da sua vontade<sup>10</sup> e das suas ações, o som que deseja atribuir ao seu nome individual é o som da «terceira linguagem» que o lança no engano e na mentira, iludindo o humano com a perfeição ausente de emoções, expressa em falsa segurança:

Não era um som orgânico. Nem orgânico bruto, nem orgânico inteligente, nem orgânico intelectualmente humano. Que sons, afinal, eram aqueles – o da bala, o do gatilho a ser preparado, o da granada? O de um certo som preto [...]

---

<sup>9</sup>Ver Jean Delumeau, «Medos de ontem e de hoje»: «A psiquiatria distingue “medo” de “angústia”, pois o medo tem um objeto preciso, que podemos enfrentar já que pode ser bem identificado. A angústia, ao contrário, é uma espera dolorosa diante de um perigo tão temeroso que não se consegue “nomeá-lo”. É um sentimento geral de insegurança. Mas medos repetidos podem gerar crises de angústia.» (2007: 40). Esta distinção constitui apenas um ponto de partida. Há medos cujo objeto não é tão imediato e angústias com objetos bastante definidos. No entanto, esta será a base para o entendimento de quadros individuais/sociais mais complexos. Por exemplo, a relação do grupo de crianças com a Besta na obra de William Golding, *Lord of the Flies*, como veremos, mostra como o medo pode insidiar-se sem objeto visível. No entanto, rapidamente as crianças procurarão corporizá-lo numa mescla de temor, fascínio e devoção, dando lugar ao nascimento do primeiro deus temível.

<sup>10</sup>No sentido de Nietzsche em *A Vontade de Poder*: «A vida como caso individual (uma hipótese que pode ser aplicada à existência no geral) busca o máximo sentimento de poder; a vida é essencialmente uma busca por mais poder; a própria busca é um esforço por mais poder; a coisa mais fundamental e nevrálgica é esta vontade.» (1901: 347). É esta aprendizagem que Klaus efetiva.

Mas que som era aquele que saía das máquinas, se não era o do disforme da natureza nem uma frase? E se não era nem de perto nem de longe semelhante à mistura animal-homem dos gemidos das amantes de que Klaus se recordava? (Tavares, 2003a: 104).

Estes são os sons da «terceira linguagem» que também, mais tarde, Lenz Buchmann em *Aprender a rezar na Era da Técnica*, também apelidará seus. Estes sons começam por despertar a curiosidade em Klaus, desvelando uma nova moralidade: a moralidade da máquina que Gonçalo M. Tavares, em entrevista concedida a Elza Gonçalves, define da seguinte forma: «A lógica da máquina é mais violenta que a lógica dos animais. O animal pode matar se tiver medo ou fome mas a máquina mata mesmo não tendo fome nem ódio.» (2011: s/p). O desejo de Klaus de se aproximar da ausência de emoções da máquina é perigoso, pois pode desembocar nas maiores atrocidades sob a argumentação do simples cumprimento de funções. Zigmunt Bauman, em *Medo Líquido* (2006), desenvolve uma reflexão sobre o medo e o mal e analisa os perigos da máquina humana eficaz, impermeável à emoção, incapaz de distinguir o Bem do Mal. Refletindo sobre a questão da banalidade do mal, analisada por Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém*, Bauman alerta:

Os bons burocratas dignos do pão que comem *devem ser ponderados*. [...] Precisam empregar a razão para escolher o caminho mais curto, mais barato e menos arriscado que conduza ao caminho apontado. [...] Precisam avaliar e calcular. Precisam ser, na verdade, mestres supremos do cálculo racional. [...]

O que não devem fazer é permitir-se afastar do caminho reto da racionalidade sóbria, intransigentemente concentrada na tarefa. [...]

As emoções são muitas e falam línguas diferentes, às vezes discordantes; a razão é uma e tem apenas uma língua. (2006: 84-85, *itálicos do autor*).

Os sons da «terceira linguagem» poderiam ser descritos desta forma: executores de uma função. Burocratizantes. A máquina é desprovida de emoções, ou seja, da capacidade de experienciar dor ou sofrimento ou amor. Esta capacidade começa por assustar Klaus, depois fascina-o e, finalmente, torna-se uma escolha: «O que mais assustava Klaus era esse modo infalível de cópia [...] / a cabeça de Klaus estava agora fascinada pelo som, quase estúpido, quase sem História, da bala e da bomba. O som que anunciava o novo Deus.» (Tavares, 2003a: 105). As atrocidades da guerra, da prisão e da violência lançam a personagem na efetivação consciente da vontade e da

individação enquanto pilar de força inatacável, «uma força perfeita. Uma força que nem a natureza nem os homens – a parte mais inteligente da natureza – haviam conseguido.» (*ibidem*). A espécie humana precisa de atestar a sua própria segurança, não perdura sem crenças e não sobrevive sem medo, sendo estes os pilares da civilização, o que não abona grandemente a favor da eficácia da razão na continuidade pacífica da sociedade humana. Como refere Joanna Bourke em *Fear. A Cultural History*: «Conventionality, custom and law provided very flimsy safeguards.» (2005: 69). Ou seja, a civilização subentende a conquista e a manutenção de um espaço e Klaus Klump é dotado de um corpo, um nome e uma linguagem próprios, de movimentos e pensamento. Desta forma, aprende a força individual, procurando combater a sua vulnerabilidade, ao mesmo tempo que salvaguarda o seu lugar no espaço público. No entanto, o nome não escuda nem assegura identidades e muito menos protege da vergonha ou do medo. O medo ensina, acima de tudo, até onde se está disposto a ir para sobreviver: «Klaus não se tinha envergonhado enquanto dava um beijo na bota direita do soldado. Mais tarde sim. Afastado da acção. Porque quando se tem medo não se tem vergonha, ou a vergonha ocupa menos espaço que o medo, enorme. E por isso não existe.» (Tavares, 2003a: 20).

A presença do medo e da vergonha retomam a questão da dualidade da natureza humana,<sup>11</sup> de acordo com a qual racionalidade e animalidade, em situação ideal, complementar-se-iam, mas a verdade é que subsistem em constante digladição. Quando Klaus sente a sua existência ameaçada, a vergonha (humana, demasiado humana...) não tem lugar face ao terror que a personagem experiencia quando é abordada pelo inimigo. A vergonha constitui uma exposição do *eu* ao corpo social, enquanto emoção secundária, adquirida e aprendida socialmente. Por outro lado, o medo assume-se como emoção primária, instintiva e desprovida de qualquer introspecção, ou seja, convida a uma resposta mais imediata, como esclarece José Antonio Marina em *Anatomía del Miedo*:

---

<sup>11</sup>O humano é um compromisso entre a razão e a animalidade, exposto à ameaça e à dúvida. Pensemos em testemunhos literários: *Frankenstein or The Modern Prometheus* (1818) de Mary Shelley, *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) de Robert Lewis Stevenson, ou *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde. Cada humano é habitado por um monstro. Cabe ao sujeito aprender a gerir a tensão inerente à sua natureza. Na tetralogia tavariana, é possível observar os monstros dentro de cada personagem: umas abraçam o monstro para dominar o coletivo – Lenz Buchmann –, outras são engolidas pelo seu monstro, sem qualquer opção – Hinnerk Obst –, outras querem ser engolidas – Xalak –, outras prendem o monstro no inconsciente – Joseph Walser –, outras, como Klaus, negam a existência do monstro, acabando à mercê de uma existência inautêntica.



Sentir vergüenza es doloroso, destructivo y terrible. [...]

Pero, además de ser un desencadenante del miedo, la vergüenza es un sentimiento contradictorio, como el próprio miedo. [...]

La vergüenza deriva de la necesidad que tenemos de proteger nuestro yo social, es decir, la imagen que damos a los demás [...] La vergüenza es la conciencia de un déficit, de una falta, de una des-honra a los ojos de los demás. (2006: 128-129).

Apesar de a vergonha ser considerada uma emoção secundária, é importante reiterar a relevância desta emoção ao nível da constituição identitária do sujeito, assim como a capacidade de este interagir com o Outro e autopreservar-se. A vergonha é uma forma de sofrimento social, experienciado pelo indivíduo enquanto humilhação pública do *eu* e, para Klaus, tal envolve a escolha entre continuar vivo ou morrer, entre aceitar ou evitar o sofrimento com um gesto. Por isso, opta por beijar as botas do inimigo e sobreviver. Klump patenteia o primeiro dos medos, aquele que comporta todos os outros e que relembra como a fronteira entre humano e animal é ténue quando se quer sobreviver: trata-se do medo da morte, como refere Francis Wolff em «Devemos temer a morte?»: «O medo da morte parece, então, estar presente em todos os medos. No entanto, nele próprio não há conteúdo. Em relação a todas as outras coisas que tememos, ele é o *princípio*; quer dizer que ele é aquilo que torna assustadora a maioria das coisas que consideramos como tais.» (2007: 22, itálicos do autor).

Assentindo em beijar a bota do soldado, Klaus experiencia o medo da morte. Começa a compreender que é fundamental aprender a dosear as quantidades de Bem e de Mal para evitar os perigos. A maior ou menor dissolução dos conteúdos destas duas forças terá sempre consequências nas ações de Klaus, mas é na assunção de todas as duplicidades que a existência se equilibra. Como refere Gonçalo M. Tavares em *Breves Notas sobre o Medo*:

Bem/Mal

Trata-se de introduzir o Bem no Mal para corrigir a concentração dos ingredientes do que já aconteceu e não queres que se repita. O perigo, porém, dessa tentativa é que um e outro têm por fora a mesma cor, iguais qualidades físicas, por vezes uma fisionomia copiada uma da outra. E ainda porque um no outro se dissolvem, como duas substâncias que houvessem perdido a noção das leis e das conveniências. (2012: 145).

Ora, Klaus faz o seu uso pessoal dos ingredientes do bem e do mal, porquanto «Nada é verdadeiro ou falso. Tudo existe e umas vezes simula e mente, outras vezes não.» (91). Cabe a todas as personagens de *O Reino* o doseamento da concentração deste elemento. Dosear a verdade e a humilhação, eis um dos dilemas de Klaus. Dilema exclusivo ao ser humano e que o coloca no patamar oposto ao do funcionamento da natureza: «A vergonha não existe na natureza. Os animais sabem a lei: a força, a força; a força.» (Tavares, 2003a: 20).

Contudo, apesar de, por vezes, se situarem em campos opostos, o humano não deixa de integrar a natureza. Se observarmos o comportamento do ser humano nos estados de guerra, verificaremos que existe uma aproximação e não um afastamento relativamente ao uso da força: «A natureza avança com o que é forte e a cidade avança com o que é forte: qual a dúvida? Queres o quê?» (Tavares, 2003a: 21). A lei é simples: a força; e Klaus aprende depressa a lei fundamental. Aprender a lei é ser apto. É sobreviver. Por todas as ruas da cidade, os tanques e as máquinas atestam a presença da técnica e do medo que impregnam a língua dos habitantes. Este medo espelha a duplicidade de Klaus enquanto homem com vergonha e homem sem hipótese de sentir vergonha, exposto ao medo que vem de fora, provocado pela música dos tanques e pela máquina que, por sua vez, alimentam os medos íntimos, infinitesimais, inerentes à matéria de cada ser humano. Ou seja, se «o mundo tem uma lâmina» (22), é o humano que a giza para se cortar nela e não há como fugir (assim como, mais tarde, Klaus descobrirá que a tepidez durante a guerra não é possível).

Mas Klaus Klump é um homem alto. Ser alto é tomar sobre si a verticalidade do *homo sapiens*, mas também a ilusão da invulnerabilidade. Esta ilusão pode assumir variadas formas, sendo uma delas a neutralidade que se confunde com a habilidade em não ser visto: «Klaus, esse, mantinha-se neutro. Ainda não entraram na minha tipografia, dizia Klaus.» (27). A «minha tipografia» constitui o início do circuito da existência de Klaus durante a guerra, que se firmará na preservação do «nome individual», no fim da obra, sendo que este momento na vida da personagem é pautado pela prudência, como a define Emilio Mira y López em *Cuatro Gigantes del Alma*:

la actitud de la *prudencia* [...] constituye la forma más leve o menos intensa del “ciclo de invasión” de nuestro gigante [o medo]. Por el hecho de ser pensado antes que sentido, el miedo racional dispone de tiempo para asegurar la puesta en marcha de los dispositivos funcionales que eviten al sujeto la presentación de la anterior modalidad descrita, o sea, el miedo instintivo orgánico. (1954: 52, itálicos do autor).

O medo subtil que Klaus exhibe na sua atitude neutra durante a guerra é de caráter racional, ou seja, trata-se de uma emoção de segundo grau. O medo inerente à prudência (primeiro grau da escala do medo em Emilio Mira y López) é limitado pelo próprio sujeito que o experiencia, ou seja, Klaus ainda é capaz de ir dominando as suas próprias emoções. Porém, quando invadem a sua tipografia, Klaus vê ameaçada a posição que tinha como garantida no mundo. Como refere Lars Svendsen em *A Philosophy of Fear*: «To have a habit is to have acquired a perspective on the world. [...] habits connect the world together into a whole against which individual things can stand out as meaningful.» (2007: 45). A partir de agora, ser surdo-mudo perante o cenário de guerra já não é possível: «Klaus dizia que um homem durante a guerra deve ser surdo-mudo até ser possível. E ficar quieto.» (Tavares, 2003a: 27).

Tipografia e nome individual possibilitam o mesmo objetivo: sobreviver numa posição de vantagem no coletivo político. Da tipografia ao nome individual delinea-se e encerra-se o circuito de uma «metamorfose que não é mudança de forma.» (Eiras, 2006: 26). Ou seja, por ação da guerra, parece operar-se uma mudança no *ethos* de Klaus, mas, o que parece mudança é apenas a evidenciação flagrante do que conhecemos de Klaus no início da narrativa: a cobardia e sempre a escolha do lado vencedor, apenas com uma paleta de tons mais visível disponibilizada pelas circunstâncias. Como continua Pedro Eiras: «Sem tocar na forma, é o desejo que inventa a nova forma [...] / E, na verdade, o corpo está sempre despido dentro da roupa.» (27).

Klaus Klump detém-se no nome individual, na noite individual, na morte pessoal e acredita que é na assunção da personalidade que reside a capacidade de criar temor ou, pelo menos, de proporcionar um escudo eficaz para proteger um corpo que sabe que existe. Mas pode a personalidade proteger do medo?

O medo é o cárcere mais eficaz do humano, dada a sua invisibilidade e o seu caráter inesperado. Por mais que o coletivo social ou o indivíduo *per se* procurem criar imunidade contra o núcleo de todos os medos, este é, na sua natureza, «[i]mpossível de cancelar ou de curar... O ponto sem retorno... O final... O derradeiro... O fim de tudo.» (Bauman, 2006: 44, itálicos do autor). O núcleo de todos os medos é a morte, «aterradora por essa qualidade específica – a de tornar todas as outras qualidades não mais negociáveis.» (44). Esta é a raiz do desespero e do desamparo humanos e um dos alimentos da barbárie. A personalidade implica a consciência da própria morte e Klaus aprende aí a sua força, ou seja, a força do núcleo da personalidade que pretende

assegurar: «Havia a morte pessoal para Klaus, e ele procurava-a. [...] / Klaus sentia-se entrado na noite mais individual, na noite com o seu nome.» (Tavares, 2003a: 89).

Desta forma, acaba por ser o medo da morte o gatilho principal para as decisões de Klaus em estado de guerra. Acima de tudo, a de uma verticalidade trôpega e receosa: «Klaus havia-se afastado dos pais, e tinha decidido editar livros contra a economia e a política do tempo, mas quando a guerra começou Klaus aproximou-se da família.» (Tavares, 2003a: 28). Ou seja, passa da prudência a um estado de vigilância mais cauteloso. A aproximação à família não tem por móbil qualquer componente afetiva ou ética, mas a necessidade de fuga, o «medo de uma catástrofe *pessoal*. O medo de se tornar um alvo selecionado, marcado para a ruína.» (Bauman, 2006: 28, itálicos do autor). Klaus Klump é, acima de tudo, alguém que decide sobreviver, procurando um espaço seguro, pois, como refere Jean Delumeau em *La Peur en Occident*: «Le besoin de sécurité est donc fondamental; il est à la base de l'affectivité et de la morale humaines. L'insécurité est symbole de mort et la sécurité symbole de la vie.» (1978: 9).

Medo e sobrevivência trilham o mesmo caminho. Sem medo, a sobrevivência não seria possível. Teoricamente, o medo bem administrado (e não ao serviço das políticas do medo) revelar-se-ia iminentemente ético e, por isso, racional, implicando uma responsabilização do *eu* face ao Outro. No entanto, a praxis dessa ética revela-se difícil, diria mesmo quase utópica, pois, como esclarece Jean-François Mattéi em *La Barbarie Intérieure*, «Au regard de la dialectique de la Raison, la civilisation est ainsi entachée avant même que de naître, d'une souillure originelle et indélébile, qui conduit à reconnaître qu'à travers l'histoire 'la terreur et la civilisation sont inséparables'.»<sup>12</sup>. (1999: 15). A premissa de Mattéi remete-nos para o *homo duplex* com o monstro da barbárie sempre à espreita. A razão, seria, portanto, sempre portadora do pecado original do *conatus*<sup>13</sup> que tanto pode salvar como condenar o ser humano. Cabe a este último a vigilância de si mesmo.

No entanto, não nos precipitemos a culpar na totalidade os instintos pela ação bárbara do humano sobre o humano. De acordo com Mattéi, a razão está a sofrer um esgotamento consequente do seu solipsismo: «la barbarie n'est autre que le processus

---

<sup>12</sup>Jean- François Mattéi está a citar Max Horkheimer e Theodor W. Adorno em *La Dialectique de la Raison. Fragments philosophiques*.

<sup>13</sup>Apesar do tratamento diverso deste termo desde a Antiguidade, o uso de *conatus* neste trabalho deve ser lido à luz da filosofia de Thomas Hobbes em *Leviathan*: «These small beginnings of motion, within the body of man, before they appear in walking, speaking, striking, and other visible actions, are commonly called ENDEAVOUR. This endeavour, when it is toward something which causes it, is called APPETITE, or DESIRE.» (1651: 34, maiúsculas do autor).

d'autodestruction de la raison, laquelle, en critiquant ce processus d'autodestruction, ne fait que le renforcer pour engendrer *ad libitum* la spirale indéfinie de la barbarie.» (1999: 17, itálicos do autor). Gonçalo M. Tavares, em entrevista com Maria João Cantinho sobre *Um Homem: Klaus Klump*, adverte para o perigo da maldade que espreita não apenas a maldade dos outros mas também aquela inerente a cada um:

Foi o facto de os homens não estarem atentos à maldade dos outros e de si próprios que fez com que ocorressem uma série de tragédias no século em que a cultura atingiu o seu auge. [...] Temos de estar atentos: à maldade dos outros e também à nossa. E isto não é ser niilista nem é transformar-se num pessimista entediado com tudo, é apenas ligar a lucidez como se liga o botão da electricidade. O nosso olhar tem de estar atento, apenas isso. (Tavares, 2004b: 2).

De facto, Klaus é surpreendido pela sua própria barbárie, pelo monstro insidioso que espreita, e essa constatação é dada através da perda progressiva da sua linguagem: «Klaus tinha os lábios pretos, como se falasse outra língua. Tinha perdido a pátria e com ela cada palavra antiga tinha-se tornado escandalosa. São palavras pretas. Queimavam os lábios.» (Tavares, 2003a: 73). Klaus foi ocupado. Ocupado pela música, pelos tanques e por uma língua que não é a sua. Atentemos nas palavras de Paul Virilio em *L'Administration de la Peur*: «Quand on est occupé, la peur est un État au sens d'une puissance publique qui impose une réalité fausse et en même temps terrorisante.» (2010: 18). Klaus apercebe-se de uma invasão moral, contaminada pelo sentimento de medo que experiencia e que modifica a sua perceção do real; para sobreviver, o sujeito vive a violência (recordemos toda a passagem de Klaus pela prisão) e adapta-se a uma nova conjuntura social de carácter incerto. A neutralidade já não é possível e Klaus sente-se alarmado, ou seja, o medo mostra-se claramente e o sujeito experiencia uma sensação de impotência. Assim, Klaus passa da tepidez à ação crua e acabará, como veremos, na indiferença, que é outra forma de tepidez, mas assertiva, e que tem como objeto a consciente preservação do *eu*, não com a prévia ingenuidade da tipografia, mas com as cicatrizes da guerra. Por isso, não se pode falar de evolução em Klaus Klump no sentido eufórico do termo, mas de explicitação do que está latente, sendo que a guerra impõe à personagem a adaptação a uma nova realidade política na qual esta assume uma posição dominante: «era preciso ganhar ou não perder, e ele estava só. Eis tudo.» (Tavares, 2003a: 133).

Como em toda a tetralogia, estamos longe do pensamento clássico estóico sobre a morte ou a procura da *tranquillitas animi* proposta por Lúcio Aneu Séneca, a qual

pressupõe a entrega (e não submissão) à ordem natural da existência. Pela *tranquillitas animi*, a ação moral consciente permite ao indivíduo atingir um estado de plenitude, através do uso da razão, e afastado dos temores inerentes à sua condição de mortal: «Não vais dizer-me que só agora reparaste que és um ser sujeito à morte, ao exílio ou à dor?! Estamos sujeitos a tudo isso desde o nascimento: pensemos, portanto, que nos vai mesmo suceder tudo quanto é susceptível de nos suceder.» (Séneca, s/d: 91-92). Este estado de consciência, pautado pela lucidez, encontra-se totalmente impedido em *Um Homem: Klaus Klump*, onde a tranquilidade da alma foi substituída pelo estado do medo. Aquilo que Séneca nos pede que pensemos é aquilo que está em curso efetivo no coletivo social nas personagens nesta obra, sendo que Klaus encontrará a substituição da tranquilidade da alma na força da «terceira linguagem» da máquina, certa e desprovida de emoção, *ergo* desprovida de medo. Mas o medo (assim como a barbárie) é interior ao humano. Então, como escapar-lhe?

Não escapamos. Façamos uma experiência. Se transpusermos o coletivo social de *Um Homem: Klaus Klump* para o de *Lord of the Flies* de William Golding, veremos que a cidade onde habita Klaus, com as suas máquinas e os seus tanques, não é muito diferente das vivências na praia com as palmeiras e as rochas da ilha deserta onde um grupo de doze crianças se encontra isolado depois de um acidente de avião. A primeira reação das crianças é o espanto, ao que se segue a constatação de que não há nenhum adulto presente para fazer vigorar quaisquer regras ou leis. Esta constatação é seguida pela sensação da mais absoluta liberdade. Tomemos a personagem central nesta obra, Ralph, e coloquemo-la em confronto com Klaus Klump. No início, Ralph começa por experienciar fascínio face à amplitude do mundo que parece ao seu alcance:

He undid the snake-clasp of his belt, lugged off his shorts and pants, and stood there naked, looking at the dazzling beach and the water.

He was old enough, twelve years and a few months, to have lost the prominent tummy of childhood; and not yet old enough for adolescence to have made him awkward. [...] there was a mildness about his mouth and eyes that proclaimed no devil. He patted the palm trunk softly; and, forced at last to believe in the reality of the island, laughed delightedly again and stood on his head. [...] Then he sat back and looked at the water with bright, excited eyes. (Golding, 1954: 15).

Não há Bem nem Mal. Apenas espaço e espanto. Este estado é de curta duração. Rapidamente, Ralph e Piggy decidem convocar uma reunião, ou seja, formar um grupo

social hierarquizado, tendo Ralph como líder e, através do exercício do voto, instituir uma primeira ordem social. A concha, meio através do qual os membros do grupo são convocados, acaba destruída e a sociedade organizada cai por terra. A concha, tal como a bandeira de Klaus, constituem símbolos perecíveis e os mecanismos que representam (sociedade, patriotismo, língua) são abstrações frágeis: «A bandeira de um país é um helicóptero: é necessária gasolina para manter a bandeira no ar; a bandeira não é de pano mas de metal: abana menos ao vento, frente à natureza.» (Tavares, 2003a: 15). A concha parte-se e o grupo assassina Piggy, instaurando um estado de guerra. Por outro lado, Klaus não se coíbe de «cuspir na pátria», se necessário. O que importa é que a sua tipografia permaneça intacta. O que vigora nestas duas sociedades? O poder, o medo e as ilusões de soberania individual. Relembremos os seguintes versos de William Blake em «The human abstract» (*Songs of Innocence and of Experience*) e observemos os denominadores comuns entre a sociedade de Ralph e a de Klaus:

Pity would be no more  
If we did not make somebody poor,  
And Mercy no more could be  
If all were as happy as we.

And mutual fear brings Peace,  
Till the selfish loves increase.  
Then Cruelty knits a snare,  
And spreads his baits with care. (Blake, 1793: 39).

De acordo com o sujeito lírico, para a existência do Bem, há um Mal que viabilize sua existência. Se o medo une para permitir a subsistência/resistência do grupo social, a cupidez e os desejos individuais corroem os alicerces do coletivo; logo, de acordo com o sujeito poético e na senda da filosofia de Thomas Hobbes, toda a ação humana é interessada.

Em *Lord of the Flies*, a par da necessidade de organização, o desejo de poder começa a tomar conta da maioria dos membros do grupo. Com o poder, vem o medo. A mente de cada elemento do grupo sente-o e pressente-o nas sombras da noite, nos espaços mais escusos: sempre que a visibilidade é deficiente, o medo ganha em proporção. Na ausência de um objeto, para o corporizar, instala-se a necessidade de criar um e, assim, nasce a Besta que todos viram, mas que ninguém sabe onde está.

Nascem o mito, o rito, a religião e o sacrifício. Fortalece-se o poder e justifica-se a barbárie, como podemos verificar na reação de Jack, o principal opositor de Ralph: «His mind was crowded with memories; memories of the knowledge that had come to them when they closed in on the struggling pig, knowledge that they had outwitted a living thing, imposed their will upon it, taking away its life like a long satisfying drink.» (Golding, 1954: 88). O prazer pela carnificina esconde-se na máscara da funcionalidade. Como esclarece Sigmund Freud em *O Mal-Estar da Civilização*: «o homem não é um ser frágil e carente de amor, que quando muito só age em sua defesa ao ser atacado. Pelo contrário, por entre os seus instintos herdados conta-se uma poderosa tendência para a agressão.» (1930: 65).

Também Ralph não é imune à inclinação para atos bárbaros. É a forma de se certificar da sua força vital, revelando ao mesmo tempo o cansaço em manter uma existência sempre ameaçada: «He found himself understanding the wearisomeness of this life, where every path was an improvisation and a considerable part of one's waking life was spent watching one's feet.» (Golding, 1954: 95). Klaus chega à mesma conclusão:

O dia é dividido em vários momentos, como numa folha um quadrado desenhado a lápis que se vai cortando em quadrados cada vez mais pequenos. E em cada quadrado o mesmo objectivo. E isso significa apenas que não foi feita qualquer separação: enquanto estamos vivos o dia é igual. É isto. Sobreviver. Continuar a querer estar vivo. (Tavares, 2003a: 98).

Tanto Ralph como Klaus subsistem num estado de guerra que, de acordo com Thomas Hobbes em *Leviathan*, se caracteriza da seguinte forma:

Whatsoever therefore is consequent to a time of war, where every man is enemy to every man; [...] In such condition, there is no place for industry [...] no culture of the earth [...] no arts; no letters; no society; and which is worst of all, continual fear, and danger of violent death; and the life of man, solitary, poor, nasty, brutish and short. (1651: 84).

Estamos perante o mesmo estado de guerra em duas sociedades com características distintas, mas com comportamentos semelhantes por parte dos indivíduos. Em primeiro lugar, temos o grupo social de Ralph constituído por doze crianças, frequentadoras do colégio inglês, ou seja, um conjunto de indivíduos com uma educação privilegiada. Em segundo lugar, na cidade, algures no século XX, temos um



coletivo social em plena guerra, grupo igualmente violento e belicista. O que muda? A paisagem. Numa temos a praia e noutra a cidade industrializada. Esta simples evidência remete para a incapacidade de maturação do ser humano em proporção ao seu próprio progresso tecnológico e científico para que Golding e Tavares advertem. A par deste problema, percebemos que o estado de guerra não é apenas coletivo, mas interior a cada indivíduo. Recordemos as palavras de Jean-François Mattéi:

Le barbare n'est pas plus étranger à l'humain que la barbarie n'est étrangère à la civilisation où la mort à la vie: chacun des éléments du couple, sans lui être semblable, est inséparable de l'autre, ce qui revient à dire que la barbarie est constitutive de l'humanité, ou, en d'autres termes, qu'elle lui est *intérieure*. [...] Seul l'homme en tant qu'homme, fait de raison et d'instinct, de passion et d'entendement, peut laisser le champ libre aux pulsions destructrices de son être ou les maîtriser dans une œuvre de civilisation. (1999: 19).

A conquista do equilíbrio entre instinto e razão constitui o rochedo de Sísifo do humano. Seja mais perto ou mais longe do topo da montanha, a queda é inevitável na mesma proporção da precaridade desse mesmo equilíbrio. No entanto, a animalidade faz parte do humano e é necessária. Como refere Gonçalo M. Tavares em entrevista com Gonçalo Mira: «o que me parece importante é também estarmos um bocado atentos à racionalidade, porque a racionalidade é ela própria portadora de violência.» (2008: s/p). E esta é a maior arma da linguagem da máquina e da bomba: virá depois da razão, a indiferença e a vitória da «terceira linguagem»?

A moral da máquina está reduzida à eficácia (funciona ou não funciona), não sente bondade ou maldade, levando a que a existência ou a aniquilação sejam sempre arbitrárias, funcionais. Nesta linguagem está-se para lá do instinto, para lá da razão e dentro de «uma autonomia em relação ao mundo: uma autonomia de tempo, um tempo para além do mundo, tempo autónomo, revelador de uma força perfeita.» (Tavares, 2003a: 105). É aí que reside o perigo: na perfeição que a «terceira linguagem» expõe e que tanto seduz Klaus. A imperfeição da barbárie faz parte da natureza humana, mas a perfeição da máquina anula a humanidade em cada sujeito. Dentro de Ralph e de Klaus digladiam-se conceitos, crenças e vontades mais ou menos permeadas pelo exterior. O mundo, com «falhas e pequenas saliências que provocam feridas» (Tavares, 2003a: 94), forma e deforma identidades em constante mutação, ameaçando, por vezes, o próprio *eu* de destituição. São as batalhas do humano quando este ainda sangra.

Como qualquer outro membro do seu grupo, Ralph sente euforia quando submete outro ser, quando exerce poder. Tal é evidente aquando da matança de animais para alimentar o grupo: «Ralph too was fighting to get near, to get a handful of that brown, vulnerable flesh. The desire to squeeze and hurt was over-mastering.» (Golding, 1954: 142). Esta é a euforia instintiva, a tendência para a agressão mencionada por Freud em *O Mal-Estar na Civilização* (1930). Esta exaltação traz veios de crueldade e sadismo. São vivências de forte violência que começam a produzir alterações em Ralph, apesar de este procurar dominar o medo ou um ou outro impulso mais sanguinário, através da vontade, da razão. No entanto, Ralph sente o monstro tomar posse: «Supposing I got like the others – not caring. What 'ud become of us?» (Golding, 1954: 173). Não se importar com os outros é cair na sua própria «noite individual», como o narrador de *Um Homem: Klaus Klump* esclarece a certa altura: «Klaus sente a sua pedra individual na sua mão individual. Nesta noite o mundo não é colectivo. Ele não sente qualquer ligação com os outros homens que o acompanham na resistência: não os mata, é tudo. Não os quer matar, é tudo.» (Tavares, 2003a: 91). Lábios pretos, sons pretos, perda da gramática e esquecimento. Ao mesmo tempo, na ilha, Ralph vai-se esquecendo do fogo, de que dependem para serem avistados por um navio e resgatados:

Piggy whispered urgently.

“Rescue.”

“Oh yes. Without the fire we can’t be rescued. So we must stay by the fire and make smoke.”

When he stopped no one said anything. After the many brilliant speeches that had been made on this very spot Ralph’s remarks seemed lame, even to the littluns. (Golding, 1954: 176).

Também Klaus se sente esvaír: «Não temos alma, temos um ralo, e Klaus sorriu.» (Tavares, 2003a: 89). O estado de guerra sitia a alma, leva à falha da palavra e impede a nomeação. Se nomear é fazer existir, então o estado de guerra tem o poder de anestesiar o pensamento e as emoções. Por sua vez, a própria Besta faz parte de cada um dos sujeitos, uma evidência difícil de enquadrar pelo pequeno grupo (exceto por Simon, logo no início) do qual Ralph faz parte: «The skull regarded Ralph like one who knows all the answers and won’t tell. A sick fear and rage swept him. [...] / He knelt among the shadows and felt his isolation bitterly. They were savages it was true; but they were human, and the ambushing fears of the deep night were coming on.» (Golding, 1954: 228). Assim como Ralph percebe que ele, humano, é a Besta, Klaus chega à mesma

conclusão, mas na posse de um novo instrumento de poder: as máquinas da «terceira linguagem» que lhe ensinam a nova língua e assinam o fim da inocência. E assim como o grupo de Ralph se esconde atrás da cabeça do javali, a Besta a ser temida, também Klaus escolhe o seu novo deus, a nova máscara de metal, capaz de trazer poder e esconder a doença de se ser humano.

Klaus compreende que a vergonha é um acessório civilizacional dispensável, da mesma forma que a culpa não passa de um obstáculo incómodo em tempo de paz, podendo ser fatal em tempo de guerra.<sup>14</sup> Assim, a forma mais eficaz de ludibriar qualquer tipo de desconforto é através da aniquilação da memória histórica, ou seja, da guerra, da prisão e da humilhação por que passou. No fim da guerra, Klaus opta por não se lembrar de nada e procura acreditar na sua própria ficção:

Klaus comandava pela primeira vez os negócios da família. Não tinha medo, nem fome, nem estava apaixonado. Cada dia era, pois, um exercício novo da mentira. Já tinha feito a vida real [...] agora começara o jogo: ganhar mais dinheiro ou menos. Nada de essencial; mas a mentira interessante é aquela que quase parece verdade. (Tavares, 2003a: 133).

A experiência da «vida real» é aquela onde a fome e o medo constituem «exercícios para treinar a verdade» (*ibidem*). E que verdade? A da queda do humano ou a da possibilidade de uma ética? É bem evidente que a segunda hipótese foi ignorada por Klaus. As preocupações de ordem ética que poderiam emergir da sua experiência de guerra foram de curta duração: «Klaus pegou nas fábricas que eram do pai e nos primeiros meses empregou inúmeros homens. Rapidamente, porém, abandonou esse instinto: não se fica com muito dinheiro quando se paga a muita gente.» (131). Klaus faz uma escolha e mantém-se numa posição de domínio no ciclo da troca de papéis entre dominadores e dominados, umas vezes experienciando o medo, outras vezes, provocando-o. E Klaus não quer voltar a ser uma vítima do medo.

De acordo com Jacques Rancière, no ensaio «Do medo ao terror», «[t]odo terror que afeta as comunidades humanas aparece, então, como a consequência do desconhecimento de um terror primeiro fundador das sociedades humanas.» (2007: 65). Já nos referimos à dualidade da natureza humana, ao ser em sociedade e/ou em relação consigo mesmo e demos como exemplo duas personagens, Ralph e Klaus, oriundas de

---

<sup>14</sup>Também Lenz Buchmann e Joseph Walser não experimentam quaisquer sentimentos de culpa ou compaixão para com os outros. Tais emoções são vistas como obstáculos, incompatíveis com o cumprimento dos seus objetivos (a ascensão ao poder e a fixação egotista na coleção de peças metálicas).

universos diferentes, mas com muitos elementos conformes. Concluimos que essa dualidade é aplicável à comunidade humana no sentido em que subsistem nos subterrâneos da memória das coletividades traços e marcas que, por mais que sejam reprimidos, terão de emergir de uma forma ou de outra, por vezes através de grandes atrocidades. Logo, cabe ao humano o «reconhecimento desse terror ou dessa inumanidade» (Rancière, 2007: 66), ou seja, assumir a memória pessoal enquanto existir individual e coletivo, exatamente o que Klaus Klump não faz, preso no solipsismo do seu inferno individual: «e nada restava senão continuar: sobreviver, ser o mais feliz possível, marcar a terra com o nosso nome. O nosso nome individual.» (Tavares, 2003a: 132-133).

A ilusão da marca individual tão cara a Klaus Klump e, como veremos, a Lenz Buchmann impede o conhecimento de si mesmo, mas não a responsabilização inerente à escolha consciente da mentira, na senda do que Luís Mourão refere em «O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares»:

É como ralo que Klaus Klump assume o seu papel de grande empresário capitalista, não segundo a figura diabolizada por uma certa vulgata política, mas segundo uma decisão metafísica que vê no dinheiro uma insignificância com a qual se pode construir uma mentira aparatosa que desobrigue do autoconhecimento. (2012: 60).

Este foi o resultado do doseamento que Klaus escolheu fazer da verdade da sua experiência, como adverte Gonçalo M. Tavares em *Breves Notas sobre o Medo*: «Constantemente mudamos as concentrações da Verdade. [...] De facto, a Verdade não é coisa que aceite sempre a mesma trela, o mesmo dono, ou simplesmente ser chamada pelo mesmo nome.» (2012: 152). Klaus muda a concentração da sua verdade e transforma-a em não-verdade, da mesma forma que o sofredor se torna causador de sofrimento e o causador de sofrimento se torna sofredor.

Na mesma proporção, relembra Gonçalo M. Tavares em *Breves Notas sobre o Poder*: «Esta é, no fundo, uma maneira elegante de deixar de ser infantil: assumir que carrasco e vítima não são elementos morais definíveis pela fita métrica: o maior não é mau e o pequeno não é necessariamente bom.» (2013c: 290). Klaus escolhe as armadilhas nas quais pretende cair e não sente quaisquer remorsos por isso. A cada um, a sua verdade. A cada um, a sua memória. A cada um «[s]er o sistema do desespero e o sistema da SALVAÇÃO.» (Tavares, 2001: 107, maiúsculas do autor).

## 2.1 Klaus Klump, Joseph Walser e Lenz Buchmann. Tu não sabes do que és capaz!

O sono da razão engendra monstros.  
Francisco Goya

No lançamento da quinta edição de *Um Homem: Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser*, Gonçalo M. Tavares deixa ao leitor um pequeno guia para a leitura destas duas obras. Desta nota gostaria de destacar o seguinte:

Eis uma nova versão, conjunta, dos romances *Um Homem: Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser* pertencentes a *O Reino*.

Os quatro romances situam-se em três espaços e em três tempos: um constituído por *Jerusalém*, outro por *Aprender a rezar na Era da Técnica*. *Um Homem: Klaus Klump* e *A Máquina de Joseph Walser* são romances passados no mesmo período e na mesma paisagem.

[...]

As duas personagens centrais [Klaus Klump e Joseph Walser] como que se olham e vigiam mutuamente, mesmo não tendo qualquer contacto directo. (2011: s/p).

Apesar de se tratar de três espaços e três tempos distintos, há dois denominadores inseparáveis e que permanecem comuns a toda a tetralogia: a guerra e o medo. Nas primeiras duas obras estamos em plena guerra, na terceira depois da guerra, e na quarta durante e depois da guerra, ou seja, a guerra é o chão onde se movem todas as personagens da tetralogia. Por sua vez, o medo, nas suas múltiplas formas, impregna os corpos e os espíritos, sendo que a forma de cada sujeito experienciar, agenciar ou inocular o medo é também diferente. Como refere Júlia Vasconcelos Studart em *A Literatura de Gonçalo M. Tavares. Investigação arqueológica e um dançarino sutil nas esferas O Bairro e O Reino*: «Os personagens deste **O Reino** habitam suas impotências como intensidades potentes, são seres abertos ao grande mundo da grande política, que se transferem – desde a catástrofe política e biológica da cidade moderna – para uma história dos medos deste mesmo mundo agora no presente.» (2012: 246). E um dos principais perigos para o qual toda a tetralogia adverte e que se anuncia nas três personagens em análise no presente excuro, é aquilo para que chama a atenção Paul Virilio em *L'Administration de la Peur*, quando se refere aos perigos da eclosão de um movimento em direção a um individualismo de massas para o qual, segundo o autor, caminhamos de uma forma galopante:

Après un temps historique marqué par le collectivisme et les grandes sociétés totalitaires, un autre temps s'est ouvert marqué par le retour à une idéologie individualiste, mais de masse: c'est par [...] l'effet de masse du globe que nous devenons individualistes [...]

Je parle [...] d'un monde désormais trop étroit pour le progrès technique où l'individualisme de masse est l'une des très grandes questions psychopolitiques de l'humanité à venir. (2010: 51-52).

O perigo para que adverte Virilio é anunciado em *O Reino*, sociedade na qual o egotismo já se encontra em plena ação e onde o progresso tecnológico ganha aliados que constituirão as sementes do individualismo de massas das sociedades pós-modernas. Klaus Klump, Joseph Walser e Lenz Buchmann são alguns dos arautos do humano por vir, prenunciado por Virilio. Como esclarece Slavoj Žižek em *Violência*:

quando se renuncia às grandes causas ideológicas, tudo o que resta é a administração eficaz da vida... ou *quase* não mais do que isso. O que significa que [...] com a coordenação dos interesses como nível zero da política, a única maneira de introduzir paixão nesse campo, de mobilizar activamente as pessoas, é através do medo, um elemento constituinte fundamental da subjectividade de hoje. (2008: 43, *itálicos do autor*).

Assim, se o humano por vir se delineia na senda daquilo em que Klaus, Walser e Lenz já participam, no futuro estaremos perante um ser não só mais individualista, mas também com uma ética ainda mais estreita e apenas mobilizável pelo medo.

Tal cenário, deveras aterrorizador, poderá implicar a queda no estado natural, com a diferença de que, desta vez, o humano não habitará a floresta, mas operará uma máquina (ou ordenará a outrem que a opere). Atingir-se-á o paroxismo da violência individual, traduzida em violência social; é isso que já acontece a Klaus, Walser e Lenz: agem ou não agem sozinhos, não possuem quaisquer vínculos afetivos, todo e qualquer movimento é individual e a morte não passa da confirmação lógica da solidão a que o humano sempre esteve fadado, como confirma Klaus: «E o resto o que é? O resto é aquilo que pode morrer ao meu lado. O que pode morrer ao meu lado não sou eu.» (Tavares, 2003a: 93). E se este se tornar o raciocínio do ser humano em tempo de paz?

Se Joseph Walser constitui um ponto de interseção com Klaus Klump no que diz respeito à problemática da inação, da neutralidade, da ausência de juízo e de responsabilidade, Lenz Buchmann também se cruza com Klaus enquanto emblema da ação assertiva, do agenciamento do medo e aprendizagem do domínio do Outro. Os três

partilham a arte da sobrevivência, a manutenção do nome individual e o recurso às potencialidades da «terceira linguagem», ao mesmo tempo que procuram a obliteração das emoções. Do encontro destes três organismos individuais delineia-se um organismo novo, monstruoso, aquilo que Gonçalo M. Tavares define em *Investigações*. Novalis como o erro que procura a exatidão:

E tudo o que o homem faz é tornar exacta a FORÇA.  
Ser violento é construir; todo o Edifício é violência.  
O homem é o Exacto da Natureza: a falha NATURAL; o Erro.  
Deus errou:  
fez o homem EXACTO. (Tavares, 2002: 33, maiúsculas do autor).

Será este o princípio para a eclosão do ser humano enquanto individualista de massas? Continuemos o percurso efetuado pelas três personagens: precisamos de dois panos de fundo que, interseccionados, clarifiquem as razões das personagens em confronto. O primeiro plano é constituído pelo cenário de guerra em *Um Homem: Klaus Klump*: a cidade, as ruas com os tanques e o cavalo morto a apodrecer, os edifícios em escombros, a música e as sirenes a anunciarem os bombardeiros. O segundo plano é o do cenário de guerra em *A Vergonha* (1968) de Ingmar Bergman. Os primeiros sons, que ouvimos durante o genérico, são os de tiros de metralhadora, bombas, ditadores aos gritos em diferentes línguas, frequências de rádio várias, ruído, muito ruído. Estes sons bastam para instalar um profundo desconforto no espetador, pois que imagens poderão fazer jus a tais sons já por si tão ilustrativos de uma ofensiva de guerra?

Paralelamente ao que vemos/ouvimos no filme de Ingmar Bergman, a música, as sirenes e os tanques também são gatilhos de desorientação física e mental em *Um Homem: Klaus Klump*. Evidenciam-se dois cenários de guerra, em local indeterminado, por razões desconhecidas e com personagens a caminho da desumanização. As fronteiras entre o bem e o mal esbatem-se cada vez mais e a postura apolítica das personagens, tanto em Tavares como em Bergman, reforça-se na fragilidade dos afetos até à derrocada na inação solipsista dos sujeitos. De facto, os afetos (ou a sua ausência) são decisivos para o entendimento da desumanização na guerra, assim como a capacidade maior ou menor das personagens em reagirem ao medo em *Um Homem: Klaus Klump*. Afinal, o que despoleta a vergonha? Como esclarece Tarja Laine em «Failed tragedy and traumatic love in Ingmar Bergman's *Shame*»:

The emotional urgency of failed tragedy is shame, since shame is the association *par excellence* of a (moral) failure with the self that brings about a traumatic configuration of indicative (what is) and conditional (what could have been) for the person in shame. Shame, therefore, also structures the traumatic mode of spectatorship epitomized in the logic of failed tragedy of *Shame*. (2008: 61, parênteses do autora).

Seguindo este raciocínio, concluímos que associada à vergonha está a consciência de si e do Outro e, conseqüentemente, o conhecimento da diferença entre o bem e o mal, ao mesmo tempo que a vergonha constitui um alarme para o correto funcionamento da ética do sujeito, sendo por isso que se trata de uma tragédia falhada. Se fosse uma tragédia conseguida haveria catarse, purga, contrição e recomeço. Sob esta ótica, olhando para Klaus, Walser e Lenz, quais são as personagens que experimentam vergonha enquanto contrição ética? Nenhuma.<sup>15</sup> Efectivamente, a emoção que mais as caracteriza é o medo. E em *A Vergonha*? Jan, Eva e Jacobi sentem vergonha? Sim, mas o resultado não é diferente daquele que encontramos em *Um Homem: Klaus Klump* porque a vergonha chega tarde de mais ou porque o medo já tomou posse, assumindo a forma de passividade ou fuga, como podemos verificar em Eva; ou porque já se traduziu em violência descontrolada, como podemos ver em Jan. Como Julia Kristeva ajuda a clarificar em *Powers of Horror. An Essay on Abjection*: «does not fear hide an aggression, a violence that returns to its source, its sign having been inverted? What was there in the beginning: want, deprivation, original fear, or the violence of rejection, aggressivity, the deadly death drive?» (1980: 38). Ou seja, a guerra, enquanto situação-limite, leva à emersão daquilo que o humano mais profundamente desconhece sobre si mesmo, abalando ou mesmo fazendo derrocar os alicerces da razão.

De facto, tanto em *Um Homem: Klaus Klump* como em *A Vergonha*, a vergonha pode pouco face ao medo da morte, enquanto ameaça constante sobre a cabeça das

---

<sup>15</sup>Klaus experiencia vergonha na infância quando o professor o humilha na sala de aula. Mais tarde, sente vergonha ao beijar a bota do soldado para sobreviver. Este não é o conceito de vergonha aqui proposto, que subentende a reflexão sobre a guerra enquanto erro do humano e o mergulho na consciência da relação estreita entre ação e ética, como exemplifica Zigmunt Bauman acerca da realidade dos campos de concentração: «aquele ou aquela que se interroga sobre como foram possíveis os campos não deve consultar os dados estatísticos relativos aos sádicos, psicopatas ou perversos, mas [...] analisar esse curioso e assustador dispositivo moderno e inventado pela sociedade que permite a separação entre a acção e a ética, analisar o que fazem as pessoas daquilo que sentem ou daquilo que crêem, analisar a natureza do que colectivamente se faz dos motivos dos actores individuais.» (1995: 200). Esta reflexão está ausente nas três personagens em análise. É óbvio que todo este pensamento preexistiria à eclosão de uma guerra e o que encontramos, neste caso, é Klaus reduzido à sua esfera de ação na tipografia, Walser ao gabinete com a sua coleção e Lenz à vontade de dominar o mundo do cimo do seu panóptico. Mesmo a publicação de «livros perversos» por Klaus não valida a existência dessa emoção nestes parâmetros, pois, como vimos, a ação da personagem enquanto resistente reduz-se ao esforço de autopreservação.



personagens. Face ao medo da morte criam-se todas as desculpas, todas as desligações. Como refere Joanna Bourke em *Fear. A Cultural History*: «After all, fear is a most democratic emotion, afflicting everyone who contemplates their risk of dying.» (2005: 355). E, na vivência de uma guerra, este medo emerge e desoculta tudo aquilo que o humano tem de mais furtivo, reduzindo os sujeitos a duas categorias: quem aterroriza e quem é aterrorizado. É nesse momento que se definem as relações de poder, submissão e domínio, não necessariamente fixas:

Mas ninguém permanece limpo: a guerra dura há tempo de mais. [...]

Agora, quando falamos de sujidade rimo-nos – disse -, porque a única higiene que nos importa é sobreviver. E para sobreviver fazemos o que for necessário, excepto começar a limpar. [...]

Não é tanto um gesto, mas um plano, um sistema de gestos: sobreviver, sobreviver, sobreviver. (Tavares, 2003a: 97).

Da mesma forma, em *A Vergonha*, as personagens reagem diferentemente aos seus medos face à guerra totalizadora e, ao mesmo tempo, íntima, assemelhando-se ao cenário de *Um Homem: Klaus Klump* e aos efeitos da guerra sobre a população civil, numa pequena cidade, na qual o indivíduo reage e se vai modificando face ao que a guerra expõe, como refere Ernst Callenbach em *Shame*:

When all possibilities of action in the outside world have been blocked or made senseless, human beings turn inward; they curl and die. [...] This reaction of humanity to the utterly monstrous, the unbearable, is perhaps what Kurtz in *Heart of Darkness* calls “the horror”. To Bergman it is the shame of modern man. (1969: 34, *itálicos do autor*).

Ou seja, a vergonha do homem moderno reside, em grande parte, na indolência e na desresponsabilização, algo para que Gonçalo M. Tavares também nos adverte em toda a tetralogia. Um dos denominadores comuns entre Klump e Walser é essa mesma inação, expressa na escolha consciente da neutralidade: «Klaus era um homem alto que tinha lido livros. Klaus detestava a acção, enojava-se com a terra.» (Tavares, 2003a: 27). Da mesma forma passiva que Klaus lê livros, Walser coleciona peças metálicas com medidas inferiores a dez centímetros. Ou seja, o resultado das leituras de um e o esforço para encontrar objetos metálicos do outro expõem o mesmo problema: a ausência de

juízo e responsabilidade política, como esclarece Walser: «Não era da guerra, há muito havia decidido manter-se neutro. O exército já entrara na cidade, mas tal não era um assunto seu. [...] Não devo falar do que não entendo, dizia a si próprio Walser, muito menos agir sobre o que não entendo.» (Tavares, 2003b: 167).

Por sua vez, em *A Vergonha*, Jan e Eva padecem da mesma passividade. Trata-se de dois músicos que decidem isolar-se numa pequena ilha que a guerra ainda não atingiu. No entanto, os avisos estão por todo o lado: o toque do telefone que, por sinal, está sempre avariado, o rádio que não funciona e os sinos da igreja sempre a tocarem. No entanto, Jan e Eva prosseguem as suas vidas como se não existisse guerra nenhuma; ambos têm consciência de que estão a ignorar tudo o que se está a passar, ao mesmo tempo que tentam abafar o sentimento de má-fé que a escolha da indiferença implica, como comprovam as palavras de Jan: «It isn't my fault. I didn't start this damn war.» (Bergman, 1968). É exactamente nesta demissão que reside o problema de Klaus, Walser e das duas personagens em *A Vergonha*. Nenhum deles se apercebe de que, escondendo o medo na indiferença e numa certa postura cobarde, sofrem o esvaziamento do ser, como podemos constatar neste diálogo entre Jan e Eva, um pouco antes dos primeiros bombardeamentos na ilha:

Eva: I'm going to start learning Italian.

Jan: Are you? Finally.

Eva: Tonight.

Jan: You've talked a lot about it.

Eva: Yes, and we can help each other. Every evening you've got to tell me to study my Italian.

Jan: I will time you and quiz you, and I'll be very strict. (Bergman, 1968; transcrição nossa, a partir das legendas do filme em inglês).

Este diálogo apresenta traços do teatro do absurdo, na senda do que descreve Maria Ermesinda Falcão Lopes de Freitas em *Parábolas do Absurdo nos «Livros Pretos» de Gonçalo M. Tavares*:

A etimologia do termo absurdo remete para o latim *absurdu*, ou seja, contrário à razão, contraditório, disparatado. O conceito pressupõe um afastamento em relação a uma norma, a par da questão da falta de sentido. O “teatro do absurdo” seria assim, um teatro pautado por uma visão irracional da realidade, nascido do surrealismo, sob forte influência do drama existencial. (2010: 8).

É no problema da visão irracional da realidade e do drama existencial que me quero deter nesta pequena cena de *A Vergonha* de Bergman: uma personagem pretende aprender italiano e a outra incentiva-a, inclusive propondo formas de a ajudar na aprendizagem, isto ao mesmo tempo que decorre uma guerra, caem bombas e morrem pessoas literalmente ao lado. A inutilidade das ações e a ausência de juízo político/moral de Jan e Eva é aqui bem clara na carência de empatia para com os outros, também demonstrada na aprendizagem de coisas desprovidas de sentido imediato, face às decisões urgentes despoletadas pela vivência de uma situação-limite. Desta forma, Jan e Eva procuram, acima de tudo, adiar as emoções, a dor e o terror inerentes a uma vivência de guerra, só que isso não é possível durante muito tempo, pois as bombas começam a cair e todas as ilusões e estratégias de fuga acabam por se desintegrar.

Em *A Máquina de Joseph Walser*, encontramos uma descrição semelhante de homens e mulheres a aprenderem «docemente» uma língua desconhecida – a língua dos vencedores –, mas, pior do que isso, existem outros a iniciarem aprendizagens «obscenamente inúteis» (2003b: 176); por exemplo: «uma mulher que vive numa rua da cidade começou a aprender uma língua distante, de um país com poucos habitantes e com reduzida força. Se questionarem essa mulher, ela dirá: curiosidade.» (*ibidem*). Um pouco como Eva: curiosidade. Ou seja, estamos perante a denúncia dos perigos da indiferença, já ilustrados por Klaus com a sua tipografia, por Walser com o seu gabinete de fuga e, por fim, por Jan e Eva com a sua ilha. É nesta indiferença que se começa a delinear a essência da vergonha:

Mas mais distribuída que a maldade está essa indiferença universal que nasce do facto de os corpos estarem violentamente separados mesmo em tempos de calma. [...]

Grande parte da cidade foi conquistada por esse exército neutro que não é exército: a indiferença. Se queres sobreviver colocas a tua coragem num saco de plástico e aguardas. (2003b: 174-175).

Tanto os cadáveres como a coragem são transportados dentro de sacos de plástico. A coragem morta de Walser, a inacção/acção de Klaus antes e depois da guerra e a progressiva desumanização sofrida pelas personagens em *A Vergonha*, desembocando na crueldade gratuita de Jan e no alheamento progressivo de Eva, constituem detritos de guerra.

Sandra Isabel Cunha de Sousa, em *Do Corpo e do Mal n' O Reino de Gonçalo M. Tavares*, esclarece-nos relativamente à postura de Walser enquanto progressiva

desumanidade do sujeito: «Para Walser, a guerra é um conceito distante, pouco perceptível e explicável, pois toda a sua existência está voltada para o movimento maquinal. Por sua vez, quer a guerra, quer a morte submetem-se ao plano da normalidade e não passam de banais curiosidades» (2012: 47). Por outras palavras, é preciso ter medo, muito medo de Joseph Walser. Esta personagem vive aterrorizada com o medo de ter medo e, para o evitar, vive ensimesmado, fixado na sua máquina, ignora a guerra ou escolhe manter o silêncio quando sabe que o seu companheiro de jogos, Fluzst, será assassinado. Nesse momento, Walser deixa de ser neutro para se tornar um participante passivo do sistema. A sua banalidade adquire um carácter imoral: «Klober, aliás, fizera já esta pergunta a Walser: o que é mais imoral nestes tempos: matar ou aprender geometria? E Walser nunca lhe soubera responder.» (Tavares, 2003b: 293). Walser é um operador de máquinas burocratizado com uma natureza assustada e, visto do lado de fora, pelo leitor, essa natureza é assustadora. É um exemplo da propagação do mal sem raiz, na senda do exposto por Hannah Arendt:

Há alguns anos, numa reportagem do processo de Eichmann em Jerusalém, falei da “banalidade do mal”, expressão que não remetia para uma teoria, mas para qualquer coisa de bem factual, o fenómeno das acções más, praticadas a uma escala gigantesca, que não podem ser explicadas por qualquer perversidade, patologia ou convicção patológica do seu autor, cujo único traço distintivo talvez fosse, na circunstância, um vazio extraordinário. Por mais monstruosos que tivessem sido os seus actos, o agente não era nem monstruoso nem demoníaco, e a única característica específica que podíamos detectar tanto no seu passado como no seu comportamento perante o tribunal [...] parecia totalmente negativa: não a estupidez, mas uma curiosa e muito autêntica incapacidade de pensar. (1971: 143).

De acordo com Arendt, o mal mais nocivo não tem raiz. É anónimo e propaga-se, silencioso. Os seus agentes são invisíveis, comuns e recrutáveis em grande escala porque não constituem uma massa especial, mas apenas o facto de pertencerem à espécie humana. O mal torna-se banal quando partimos do princípio de que lhe somos imunes ou decidimos ser indiferentes à sua existência. Walser é o exemplo de um executante que procura manter a atenção exata, a atenção da máquina que funciona ou não funciona: «ser um animal perfeito, um animal não animalesco, não imprevisível, um organismo sem flutuações, um organismo que conseguisse manter-se idêntico, imutável, durante todo o tempo em que estivesse defronte da máquina.» (Tavares, 2003b: 155). Walser está completamente indiferente aos riscos subjacentes à «banalidade do mal».

Para esta personagem só existe a máquina: quando está longe dela, recolhe peças metálicas inúteis, recolhe-se no mundo interior e encolhe-se do mundo exterior, para tentar ignorar que a sua mulher mantém um relacionamento com Klover, ou porque, pura e simplesmente, o mundo não lhe interessa. A sua violência reside na acrasia, na indiferença e na ausência de culpa. Como ilustra Freud em *Névrose et Psychose*: «chaque névrose trouble de quelque manière la relation du malade avec la réalité, elle est pour lui un moyen de se retirer d'elle et, dans des formes graves, signifie directement une fuite hors de la vie réelle.» (1924: 40).

Walser efetiva o retiro da realidade em dois espaços: no exterior (na fábrica, com a sua máquina) e no interior (em casa, no seu gabinete). São dois espaços de reclusão e fuga, nos quais não há receios, pressões ou necessidade de comunicar com outros humanos. Como esclarece Klover: «Amigo Walser, conheço bem o seu carácter e a sua coragem, sei perfeitamente aquilo de que é capaz um homem como o senhor. Como os seus inimigos lhe devem ter medo! Você e muitos outros são o fundamento da cidade, são o seu centro.» (Tavares, 2003b: 186). Walser é perigoso porque tem sempre a opinião dos vencedores, é um executante, um «trabalhador versátil» (187), como ironicamente Klover o designa. Para além disso, é alguém que usa o anonimato para sobreviver e, se Lenz usa o cérebro como arma de ataque, Walser usa a razão como arma de defesa: «Sabia bem que era a Razão que o protegia, que o permitia defender-se, tanto mais quanto a desordem provocada pela guerra [...] se tornava, a cada dia, um foco de perigo crescente e generalizado: nenhuma coisa individual estava fora desse distúrbio excessivo que havia ocupado a cidade.» (222).

Desta forma, Walser inclui-se na categoria das «coisas individuais» passíveis de sofrerem mudanças de ritmo, uma peça com um nome individual que vai ganhando importância. Tal como Klaus começa a aperceber-se da sua posição no mundo, também Walser compreende que, afinal, a sua coleção inútil constitui uma força de intervenção nesse mundo que ignora, mas que não deixa de estar presente: «Mas estava realmente a interromper a guerra, agora não tinha dúvidas. Ao registar aquela peça, ao incluí-la na sua coleção, estava, ao mesmo tempo, a retirá-la do mundo, a retirá-la do alcance dos actos de outros homens.» (243). Por momentos, Walser vislumbra o mundo sem neutralidade, ou seja, assume um olhar direccionado. No entanto, rapidamente recai na indiferença: «Percebeu finalmente a sua posição exacta em relação aos acontecimentos fortes da cidade: que importava a quem pertencia aquela arma? A resposta não era relevante. Tinha apenas adquirido um novo elemento para a sua colecção.» (*ibidem*).

Assim, Walser assume de forma definitiva não ser um «grande Homem», mas alguém que se habitua ao adverso, incorporando-o, como expõe La Boétie em *Discours de la Servitude Volontaire*: «à l'homme toutes choses lui sont comme naturelles, à quoi il se nourrit et accoutume [...] ainsi la première raison de la servitude volontaire, c'est la coutume: comme des plus braves courtauds, qui au commencement mordent le frein et puis s'en jouent» (1574: 23). No entanto, há algo na servidão de Walser que é dissonante daquilo que caracteriza o ser servil. Algo que Walser descobre e que o deixa orgulhoso, independente e sem medo. Uma capacidade que lhe assegura, a seu ver, a sobrevivência. E partilha essa capacidade com Klaus, com Lenz, e em *A Vergonha* com Jan e Eva:

Walser não pôde deixar naquele momento de ser capturado por um orgulho: ele, sim, era um grande Homem [...] que conseguia estar separado de todos os outros, um homem verdadeiramente sozinho e individual. [...]

Ainda não era o verdadeiro Homem, como dizia Klober, o Homem que quando se aproxima se aproxima para matar; mas havia já nele algo de muito significativo: qualquer aproximação a outra existência, não sendo ainda para a eliminar, era já, e desde há muito, *para não amar*. (Tavares, 2003b: 277, itálicos do autor).

Lenz é o «homem que mata», o humano da guerra total, o predador, aquele que despoleta a guerra do um contra um no sentido hobbesiano. Walser segue-se-lhe como o «homem que não ama», ainda não mata, mas já não ama, e essa é a sua arma, demonstrando orgulho na sua desumanização. Ou seja, Walser celebra com Lenz o triunfo do monstro da razão, embora ambos se iludam face ao que pensam ser a definitiva derrocada do medo. Desta forma, Walser muda de posição, pois descobriu a sua fórmula para a imunidade contra o medo: «posso aproximar-me sem medo de qualquer pessoa porque sei que não a vou amar. *Já estou preparado para não amar ninguém* – e esta frase dita assim, para si próprio, era sentida como a sua grande arma em tempo de guerra, a grande defesa em relação à agressividade do século.» (Tavares, 2003b: 277-278, itálicos do autor).

Walser não é um predador como Lenz e procura nunca se expor. A sua força reside na discrição de viver e deixar morrer. A sua grande preocupação é manter a insignificância. Enquanto for invisível, será livre. Gonçalo M. Tavares, em *Breves Notas sobre o Medo*, adverte-nos para naturezas como a de Walser: «Indecifrável é o homem que, além de permanecer em silêncio e imóvel, se esconde da luz, como o mais

velho dos ratos.» (2012: 190). Por sua vez, Klaus partilha com Walser e Lenz a condição de humano de emoções suspensas, anuladas, ser capaz de «fazer estes cálculos sem brutalidade mas com exactidão» (2003a: 131). Aquilo com que Walser, Lenz e Klaus exultam é também o que os pode perder enquanto seres humanos, pois na ausência de emoções é mais fácil que o ser se precipite na desumanização e no niilismo. A fuga às emoções por parte das três personagens expõe o poder que o medo exerce sobre o humano: consideram que deixar de sentir por completo é preferível a sentir medo, e foi essa a opção de Lenz Buchmann, treinado desde a infância para não mostrar medo, e, acima de tudo, manter sempre o controlo sobre os outros.

Quando Lenz, criança, cometia «a *ilegalidade* de mostrar medo» (Tavares, 2007: 91, *itálicos do autor*) era preso num quarto escuro. Quando era jovem tornou-se um caçador e rapidamente o mundo se dividiu aos seus olhos entre presas e predadores. Lenz é um predador. Conforme o pai lhe ensinou, aprende a manipular dois medos: o medo que provoca a fuga e o medo que entrega a presa ao predador e que Lenz põe em prática na política quando, em conjunto com Kestner, planeia tomar posse da cidade. Para tal recorre à imaginação da população para mais eficazmente a manipular, através do medo: «Primeiro, construir um perigo sem origem identificável; depois, com isso, forçar o movimento da população; por fim, preparar o estado forte do qual sairiam dois tipos de pessoas: as que protegem e as que são protegidas.» (246).

Quando Hans Jonas redige *Le Principe Responsabilité* (1979) ter-se-á esquecido de Lenz Buchmann? Se o humano já teme o seu semelhante, o que acontecerá se for levado a viver na ansiedade da antecipação da pior das ameaças, como Hans Jonas no-lo apresenta na obra supracitada?

C'est le cas avec "l'éthique d'avenir" que nous cherchons, dans laquelle ce qui doit être craint n'a précisément pas encore été éprouvé et que cela est peut-être sans analogie aucune dans l'expérience actuelle ou passée. Ici le *malum* imaginé doit donc assumer le rôle du *malum* éprouvé et cette représentation ne s'impose pas automatiquement mais il faut se la procurer délibérément.» (1979: 67-68, *aspas e itálicos do autor*).

No entanto, esta ética do futuro surtirá o efeito desejado por Hans Jonas?

Lenz Buchmann demonstra como é fácil manipular as massas, através das políticas do medo. Sabe aproveitar-se dos perigos que espream e que continuam imperceptíveis para a grande maioria. Lenz, do seu panóptico, subverte aquilo que Michel Foucault refere em *Vigiar e Punir*: «A guerra como estratégia pode ser a

continuação da política. [...] A política, como técnica da paz e da ordem internas, tentou utilizar o dispositivo do exército perfeito, da massa disciplinada, da tropa dócil e útil [...] na manobra e no exercício.» (1975: 195). De modo oposto, Lenz e Kestner moldam a política enquanto matéria da realidade, fazendo uso da guerra e do medo como instrumentos de manipulação das massas. Desta forma, podemos questionar-nos acerca da viabilidade dos postulados de Jonas, como esclarece Bernard Sève em «O medo como procedimento heurístico e como instrumento de persuasão em Hans Jonas»:

pode-se realmente imaginar um mal que a humanidade ainda não experimentou? E, supondo que esse trabalho de imaginação e de antecipação seja efetuado, até onde o mal imaginado pode assumir efetiva e eficazmente o papel, ao mesmo tempo heurístico, ético e político, de um mal experimentado? (2007: 172).

Ou seja, não há garantias de que a estratégia proposta por Jonas seja eficaz. Além disso, até podemos pensar na existência de um considerável perigo de subversão de toda a heurística do medo transformando-a num puro dispositivo de poder e controlo, como Lenz e Kestner exemplificam.

Efectivamente, a estratégia usada por Lenz reproduz aquelas desenvolvidas nos regimes totalitários<sup>16</sup> e que Gonçalo M. Tavares expõe no seguinte poema de *Investigações. Novalis*: «educar a metade que pensa a não pensar. / Depois educar a parte que age a agir mais rápido. / Por fim educar a parte que educa com o SALTO; o felino ataca a Presa e devora-lhe o Coração.» (2002: 47, maiúsculas do autor). E aqui temos Lenz no seu melhor. É evidente que Hans Jonas apresenta a sua teoria com a mais profunda convicção de que a sociedade beneficiaria destes procedimentos, porquanto manter-se-ia a humanidade afastada daquilo que a poderia destruir. No entanto, não será demasiado arriscado transformar o medo numa fórmula de educação eficaz da humanidade para o bem comum, quando existem personagens como Lenz Buchmann a fazerem um uso eficaz do medo para o mal comum? Ou seja, até que ponto a influência do Estado sobre as massas não se tornaria uma força opressiva? Lembremo-nos das notas ominosas do Dr. Mabuse intituladas O Império do Crime, lidas pelo Professor

---

<sup>16</sup>Em *Mémoire du Mal. Tentation du Bien. Enquête sur le siècle*, Tzvetan Todorov expõe as principais características de um regime totalitário: «l'esprit révolutionnaire, impliquant le recours à la violence; le rêve millénariste de bâtir le paradis terrestre ici et maintenant; enfin la doctrine scientiste, postulant que la connaissance intégrale de l'espèce humaine est à portée de main. Ce moment correspond à l'acte de naissance de l'idéologie totalitaire.» (2000: 36-37).



Baum, no filme de Fritz Lang intitulado *O Testamento do Dr. Mabuse* tão convergentes com o que seria o império de Lenz Buchmann, caso não tivesse ficado doente:

Humanity's soul must be shaken to its very depths, frightened by unfathomable and seemingly senseless crimes. Crimes that benefit no one, whose only objective is to inspire fear and terror. [...] A state of complete insecurity and anarchy, founded upon the tainted ideals of a world doomed to annihilation. When humanity, subjugated by the terror of crime, has been driven insane by fear and horror, and when chaos has become supreme law, then the time will have come for the empire of crime. (Lang, 1933; transcrição nossa, a partir das legendas em inglês).

O Dr. Mabuse é médico e, tal como Lenz, faz um uso superior da lógica, sustentando a afirmação «I am the state» (Lang, 1933), da mesma forma que Lenz deseja ser «cumprimentado como se fosse um país ou uma cidade.» (Tavares, 2007: 86). São dois jogadores e partilham fantasias de domínio através do medo, sendo que o poder é apenas exercido pelo vício de poder. Mabuse e Lenz começam por seduzir pela palavra, para, em seguida, minarem a vontade dos sujeitos por forma a submeterem-nos, instalando o terror. No fim, Mabuse acaba louco e Lenz fica destituído das suas faculdades físicas e mentais.

Em oposição ao que preconizam Lenz e Mabuse, Tzvetan Todorov deixa o seu aviso em *Mémoire du Mal. Tentation du Bien*, relembrando como o uso da justa medida é essencial para a liberdade:

Si bien et mal sont consubstantiels à notre vie, c'est qu'ils résultent de la liberté humaine, de la possibilité que nous avons de choisir à tout instant entre plusieurs options. Leur source commune est notre sociabilité et notre incomplétude, qui font que nous avons besoin des autres pour assurer le sentiment de notre existence. (2000: 36).

Porém, as massas são facilmente manipuláveis, principalmente em situações-limite nas quais é fácil instalar o pânico e um regime de terror. Lenz constitui um exemplo do uso eficaz da «energia de domínio» capaz de erigir um regime desta ordem.

Lenz “faz” pessoas. “Fez” a criadita quando era adolescente e “fez” Julia Liegnitz quando era adulto. Lenz é médico. Lenz é político. Lenz tem um panóptico do qual vê todos os outros de cima, fugindo ao medo flagrante com o qual nunca soube lidar: o medo da sua própria morte. Lenz é um ser que desaprendeu as emoções. Toda a

ação de Lenz é vazia, como refere Luís Mourão em «Gonçalo M. Tavares – *Aprender a rezar na Era da Técnica*»:

Buchmann quer o poder [...] mas a auto-afirmação que aí procura não visa qualquer compensação psicológica, é uma auto-afirmação humanamente imotivada, ou seja, segue apenas o preceito de sobreviver no mais alto patamar do domínio: questão de técnica com a qual o humano adquiriria uma natureza de outra ordem, agora absolutamente racional, a seu modo maquínica. (2008, s/p).

Excluída dessa ordem racional está a morte, que Lenz procura exorcizar de todas as formas, impedindo-se de sentir/mostrar medo. Depois de bem inculcada esta máxima em todos os seus movimentos, Lenz só tem uma saída para não ser engolido pelo medo: «o *debaixo da terra* é que fora sempre para Lenz o grande mistério e, ao mesmo tempo, o grande medo» (Tavares, 2007: 182, *itálicos do autor*). Essa saída é dominar o mundo e esquecer que a morte se lhe aplica, saindo da esfera privada para se tornar um país, reduzindo a sua ação a este pensamento: «defende-te, mata, se necessário, faz tudo para sobreviveres; não há possibilidade que fique de fora, todas as acções são possíveis e todas são boas se atingirem o objectivo.» (213).

Tanto a neutralidade imoral de Walser como a necessidade de domínio de Lenz são comuns a Klaus Klump. Ou seja, Walser e Lenz disponibilizam a reflexão sobre duas facetas da personagem: por um lado, a neutralidade e o descomprometimento e, por outro, a escolha e a rendição ao fascínio da «terceira linguagem» enquanto garantia de sobrevivência e de poder, na qual as emoções não têm lugar: «Os homens quiseram introduzir na natureza coisas inventadas pelos fracos: foram os fracos que inventaram a injustiça para mais tarde poderem inventar a compaixão.» (Tavares, 2003a: 21). Ou seja, reside no pensamento de Klaus a premissa semelhante ao pensamento em ação de Lenz, segundo a qual toda a existência gira à volta de uma «energia de domínio» objetiva, que permite controlar os outros por «uma técnica elementar que, apesar de não implicar directamente a salvação ou a morte de um organismo, tocava num sítio sensível: os pontos de medo e de admiração dos homens.» (Tavares, 2007: 102-103). Este é o núcleo da ação política de Lenz, baseado na máxima «*[a]lgum pão e algum medo*» (89, *itálicos do autor*), por forma a controlar o espaço onde se move; contudo, esse controlo não é aplicável à sua própria existência, pois Lenz não deixa de ser predado pela sua própria mortalidade mesmo no auge da sua ação política. Por seu lado, Klaus não pretende ser um país como Lenz, mas deseja ser um ponto central na cidade, um ponto de medo e

admiração: é o dono do império Klaus Klump e esse império é a sua arma: «Klaus recebeu os negócios da família como há tempos atrás recebia uma arma: com tranquilidade e frieza.» (2003a: 132) e ainda «Herthe Leo Vast, dona do império herdado de Leo Vast, e Klaus Klump, dono do império – um pouco mais modesto – da família Klump, aproximaram-se um do outro com gestos comedidos, mas com um sorriso evidente.» (135). Ou seja, estamos perante duas massas de força que se aproximam, ambas com capacidade de aliança ou de guerra, ambas com o exercício pleno de poder sobre a cidade. Klaus Klump afirma, assim, o seu nome individual, mas às custas daquilo que Jérôme Porée expõe em *O Mal. Homem Culpado, Homem Sofrido*: «Nem selvagem, nem diabo, *o homem age mal quando faz do amor de si a condição de obediência à lei moral* e corrompe desta forma o fundamento de todas as suas máximas.» (2012: 128, itálicos do autor).

Regressando a *A Vergonha*, encontramos Jan como exemplo dos perigos da entrega ao amor de si, solipsismo, aliás, comum a Klaus, Walser e a Lenz, e que acaba sempre por minar a capacidade de resiliência do sujeito ao medo. Efectivamente, Jan, mesmo antes de a sua quinta ser bombardeada, expõe a sua dependência de Eva e a incapacidade de enfrentar a conjuntura na qual é obrigado a mover-se. Rapidamente, Jan transforma esta impotência em violência, da mesma forma que Walser opera a sua máquina com atenção exata ou que Lenz realiza cirurgias sem bondade, mas com competência, ou ainda da mesma forma que Klaus descobre na «terceira linguagem» uma fonte eficaz para o exercício de poder. Ou seja, as personagens fazem um mau uso do poder que têm disponível: quando podem agir em prol de algo/alguém não o fazem; quando podem não agir também não o fazem. Como esclarece Giorgio Agamben em *Nudez*: «Uma vez que é não só a medida do que cada um pode fazer, mas também e antes do mais a capacidade de se manter em relação com a sua possibilidade de o não fazer, o que define o estatuto da sua acção.» (2009: 58). Ou seja, estamos face à problemática do estatuto moral da ação das personagens e das suas escolhas como, por exemplo, matar ou não matar o jovem soldado para lhe roubar as botas. Jan mata-o. Denunciar ou não denunciar Fluzst. Walser denuncia-o. Matar ou não matar Rafa e a mulher. Lenz mata-os. Aterrorizar ou não Johana. Klaus aterroriza-a. Este é o estatuto moral ou imoral da ação das personagens na vivência de uma guerra e na luta pela sobrevivência: Walser escolhe a anestesia, Klaus escolhe a indiferença, Lenz vive na fantasia de que não é humano e Jan sucumbe à violência indiscriminada. Todos

partilham uma forma de neutralidade e são produtos da «terceira linguagem» enquanto gramática da técnica, da exatidão da bala e da ausência de emoções.

No entanto, como refere Joanna Bourke em *Fear. A Cultural History*: «A world without fear would be a world without love. Fear has been one of the most significant driving forces in history, encouraging individuals to reflect more deeply and prompting them to action.» (2005: 391). Abdicar do medo é abdicar do amor e abdicar do amor fragiliza a coragem, ou seja, a capacidade de enfrentar o medo. O medo pode entorpecer, mas reincide sempre: Lenz pode querer ser um país, Walser pode ser uma máquina e Klaus pode ser muito rico, mas o medo acompanhá-los-á sempre. Por que as emoções são tão importantes para a resistência à desumanização na guerra? Recorramos a Jan e a Eva para responder a esta questão.

Jan e Eva, antes de a guerra chegar à sua quinta, são um casal desligado e frívolo. O amor parece inexistente: parecem viver em paralelo e não em conjunto. Quando a guerra chega, a falência do amor repercute-se na incapacidade de ação e na degradação moral a que ambos se submetem às mãos de Jacobi. Ironicamente é Jacobi, enquanto elemento de poder e coerção sobre Jan e Eva, que manifesta mais emoções (o que em nada justifica a sua conduta), manifestando angústia e uma profunda solidão, aliados a uma incapacidade ainda maior de reação que contrariasse a sua conduta que reconhece como errada. Ou seja, na falência do amor, triunfa a guerra, sem grandes hipóteses de compaixão redentora. O mesmo ocorre com as três personagens tavianas: todas escolhem colocar o amor de si em primeiro lugar, sacrificando as emoções, ou seja, a sua humanidade, preferindo permanecer no escuro, como descreve Gonçalo M. Tavares em *Breves Notas sobre o Medo*: «Às escuras, o homem pega na vocação que tem para repetidamente não perceber as coisas para assim ficar, sem ansiedade: estúpido e só, como alguém que acreditasse em muitas coisas, mas nenhuma delas tocável.» (2012: 146). Qual é, então, a solução para Klaus, Walser e Lenz? Qual é a solução para o humano não cair no individualismo de massas?

Hannah Arendt, em «Algumas questões de filosofia moral», adverte para o que lança o humano no trilho da desumanização, trilho seguido por Klaus, Walser e Lenz: «os malfeitores que se recusam a pensar por si próprios aquilo que estão a fazer e que se recusam também, retrospectivamente, a pensar no que fizeram, quer dizer, a voltar atrás e a recordar os seus actos [...] falharam realmente a sua constituição em *alguéns*.» (1965: 100, itálicos do autora). Ou seja, quando Klaus escolhe «treinar a mentira» e apagar as memórias da guerra, recusa a sua responsabilidade e torna-se um simulacro do

humano, vazio, inautêntico. Por sua vez, a única conclusão que Walser parece tirar da guerra é: «acabou e estou vivo!» (Tavares, 2003b: 296). Objetivo atingido sem grandes dilemas éticos. Finalmente, Lenz reduz-se à inscrição desesperada do seu nome nas paredes: «*Morte a Lenz Buchmann!*» (2007: 296, itálicos do autor) na derradeira tentativa de eternização do nome como se este o salvasse da morte. Mas um nome é apenas um nome e Lenz morre, como todos os outros. Ou seja, perante este cenário, erige-se a quimera temível descrita por Paul Ardenne em *L'Image-Corps. Figures de L'Humain dans l'Art du XXe Siècle*: «Prenant la forme de l'éminente figure de l'humain recomposé, le nouveau “monstre” vient installer la Raison face à ce qu'elle a produit. Un “monstre” qui n'est pas le rejeton de l'envers de la Raison mais très exactement un être conçu dans sa continuité, son *résultat*.» (2001: 435, aspas e itálicos do autor). Então, do que é que Walser, Lenz e Klaus se esqueceram?

Walt Whitman, em «O Me! O Life!» de *Leaves of Grass* (1885), relembra-nos a importância do autoquestionamento. Este é decisivo na escolha do trilho existencial de cada ser, nas escolhas e na definição de uma ética para o melhor entendimento de si:

Oh me! Oh life! of the questions of these recurring,  
Of the endless trains of the faithless, of cities fill'd with the foolish,  
[...]  
Of the empty and useless years of the rest, with the rest me intertwined,  
The question, O me! so sad, recurring – What good amid these, O me, O life?

Answer.

That you are here – that life exists and identity,  
That the powerful play goes on, and you may contribute a verse. (1885: 302).

A dificuldade do desafio lançado pelo sujeito lírico apresenta-se na proporção da enorme panóplia de possibilidades que deixa em aberto, neste caso em particular, às três personagens em análise, pois o verso com que cada um pode contribuir para o teatro da existência pode ser qualquer um: bom, mau, mediano, catastrófico, humanitário, sublime. Tudo depende da forma como autoquestionamento é feito por Walser, Lenz e Klaus. Há autoquestionamento? Qual é o verso que cada um nos deixa?

### 3. Alof. Da música, da ira e da boca imunda

Só a música pode falar da morte.

André Malraux

Se, como refere Richard Wagner em *A Obra de Arte do Futuro*, «[a] música é o *coração* do homem; o sangue que, partindo dele, faz o seu percurso circulatório, transporta calor, vitalidade e cor à carne, exterior, mas aos nervos do cérebro leva-lhes por alimento a efervescência de uma força motriz» (1849: 73, *itálicos do autor*), então essa música é igualmente a morte do homem, pois muitos são os instintos de vida que comportam o instinto de morte.<sup>17</sup> A colisão entre duas músicas que se opõem (uma que ataca e tortura e outra que tenta resistir à tortura e, por sua vez, contra-ataca) leva a que, mais cedo ou mais tarde, uma aniquile ou integre a outra.

Este enunciado expõe o cenário de guerra e resistência em *Um Homem: Klaus Klump*, comportando, por um lado, os invasores e, por outro, os resistentes. Alof é músico e faz parte do segundo grupo. Encontramos Alof depois do grande tumulto, do grande medo. Depois de lhe destruírem a casa e levarem a mulher. Encontramos Alof a jogar xadrez com Klaus, com um balde com flautas ao lado, mas não se ouve nenhuma nota: «Na floresta os pássaros simpatizavam com os homens que jogavam xadrez. Os pássaros simpatizavam, mudos, com o balde cheio de flautas. Balde preto cheio de flautas de uma cor clara.» (Tavares, 2003a: 38). Alof e Klaus passam horas seguidas a jogarem xadrez, a construir um tempo privado que possam dominar, um tempo e um espaço de segurança na espera. No xadrez, o combate é amigável entre dois membros da resistência que se opõem a uma ordem sobre a qual não possuem qualquer controlo. O jogo é treino e dentro do seu perímetro a guerra é segura, ajudando, mais tarde, a enfrentar a outra guerra, onde se morre e se mata, como refere Zygmunt Bauman em *A Vida Fragmentada*: «O jogo é como a guerra, embora a guerra que o jogo é não deixe cicatrizes mentais nem alimente rancores [...] O facto de o jogo ser uma guerra absolve

---

<sup>17</sup>Freud, em *O Mal-Estar na Civilização*, refere-se a Eros e Thanatos enquanto instâncias nucleares da psique humana: «Partindo de especulações sobre o início da vida e de paralelos biológicos, cheguei à conclusão de que, além do instinto para preservar a substância viva [...] haveria um outro que se lhe opunha, visando dissolver estas unidades e reconduzi-las ao seu estado primordial e inorgânico. Além de Eros, teríamos assim também um instinto de morte [*Todestrieb*], sendo que a cooperação e o antagonismo de ambos estes instintos permitiriam esclarecer os fenómenos da vida.» (1930: 75-76).

a consciência do que seria de outro modo uma falta de escrúpulos condenável.» (1995: 105). Jogar xadrez para diminuir o número de cicatrizes.

Encontramos Alof soterrado pelo peso da música dos invasores, como refere Pedro Quintino de Sousa em *O Reino Desencantado. Literatura e Filosofia nos Romances de Gonçalo M. Tavares*, «forçado, após a invasão, a refugiar-se e a abandonar a sua arte. A música e o poder da música de Alof foram suprimidos por uma força que sobre estes se impôs» (2010: 71). Uma música calou a outra e condenou-a à espera. Mas Alof é um resistente. Como relembra Gonçalo M. Tavares em *Breves Notas sobre o Poder*: «Força e fraqueza dançam – podemos culpar a música, a existência da música; ou podemos decidir não dançar.» (2013c: 287). Mas Alof decide dançar e dançar é resistir. Como refere o autor em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: «Dançar é interferir não apenas na força da gravidade comum, mas em todas as forças que puxam para baixo; o leve é aquilo que se afasta da terra, das leis habituais, da monotonia obediente; dançar não elimina definitivamente as leis, é claro, mas como que as elimina temporariamente.» (2013b: 267, itálicos do autor).

Apesar de ter deixado de tocar flauta, Alof resiste a marchar ao ritmo de um compasso estrangeiro imposto, pois, como já vimos, a música pode constituir um lugar de medo, obediência e submissão. De facto, a linguagem musical é muito usada em tempo de guerra, porquanto possui a capacidade de marcar as ações no tempo, alienando a capacidade de julgamento do sujeito, como testemunha Primo Levi, a respeito da sua experiência nos campos de concentração, em *Se Isto É um Homem*: «Quando esta música toca, sabemos que os nossos companheiros, lá fora por entre o nevoeiro, partem em marcha como autómatos; as suas almas estão mortas e a música empurra-os, como o vento empurra as folhas secas, e substitui-se à sua vontade.» (1958: 52).

É contra a marcha que marca a submissão que Alof se tenta erguer enquanto resistente e habitante da floresta. Neste espaço, o tempo é outro que não o da música invasora e ordenadora. O tempo da floresta é o do interior do sujeito resistente, é o tempo do Desterrado, como atesta Ernst Jünger em *O Passo da Floresta*:<sup>18</sup> «Desterrado é, então, aquele que possui uma relação originária com a liberdade, que se exterioriza, de um ponto de vista epocal, na resistência que opõe ao automatismo e de que *não*

---

<sup>18</sup>Pedro Quintino de Sousa, em *O Reino Desencantado* (2010: 76-79), aproxima a figura do Desterrado e a personagem Klaus Klump, fazendo menção à obra de Ernst Jünger, *O Passo da Floresta*. Naturalmente que Alof e Clako, enquanto resistentes, se enquadram nesta categoria, mas não deixam de ter comportamentos distintos. O presente trabalho faz menção à mesma obra de Jünger, mas para ilustrar a problemática do medo especificamente em Alof, ser que se move entre medo, valentia, raiva e acrasia.

tenciona tirar a sua consequência ética, o fatalismo.» (1951: 32, itálicos do autor). Alof está familiarizado com o poder sitiador do medo e, enquanto resistente, enfrenta-o através da sua ação, viabilizando a sua própria liberdade.

No entanto, este é um exercício que exige serenidade e Alof movimenta-se entre a raiva que, por vezes, lhe oblitera a razão, a luta contra o vazio e a necessidade de lucidez. A liberdade própria da natureza do Desterrado não se presta nem ao medo nem à raiva, sendo esse o grande desafio para a personagem: «Tens menos raiva do que eu: ainda podes pensar com calma, dizia Alof a Klaus.» (Tavares, 2003a: 39). Alof já não toca, mas o seu silêncio é de uma natureza buliçosa e a sua música continua, expectante, no balde preto com as quinze flautas lá dentro, memória e identidade transportadas pela personagem para todo o lado: «Não largas o balde, Alof. / Não largo o balde porque aqui também está a minha mulher.» (38).

Encontramos Alof algum tempo depois do primeiro tumulto, como o define Ernst Jünger em *O Coração Aventuroso*: «O medo ainda se encontra afastado da fronteira [...] O susto é aquilo que se sente quando a primeira placa se rasga.» (1979: 20). A luta contra o medo subsequente ao efeito de choque provocado pela guerra e pela perda é a primeira placa que se rasga em Alof referida por Jünger. Mais tarde, o medo expressar-se-á na capacidade de enfrentar a morte face ao perigo constante e real de aniquilação. Ou seja, Alof transmuta o medo e integra-o como condição *sine qua non* do ser e procura converter constantemente essa emoção à velocidade do inesperado. Cabe ao *eu* traçar o caminho na sua floresta interior, por forma a poder combater as armadilhas providas do exterior e, em última instância, ser capaz de enfrentar o medo da morte. Como esclarece Jünger em *O Passo da Floresta*:

A dominação do medo da morte é também ao mesmo tempo a dominação de todos os outros horrores; todos eles só têm significado por relação a esta questão da morte. O passo da floresta é, por conseguinte, em primeira linha passo da morte. Ele leva de modo rigoroso à beira da morte – e, se for caso disso, atravessa-a. (1951: 56).

Logo, enquanto resistente, Alof como que colocou o dispositivo do medo em suspenso, umas vezes ao serviço da razão prática, outras vezes ao serviço de outras emoções mais eficazes como, por exemplo, a raiva, nos momentos em que a mais pequena acção é determinante para a sobrevivência. Assim, Alof trava várias lutas ao mesmo tempo: contra o medo enquanto resistente, contra a raiva que cega a capacidade



de discernimento e contra o pessimismo que ameaça constantemente instalar-se, inviabilizando a ação resistente da personagem. São estes focos de luta constantes que evidenciam o intervalo existencial no qual a personagem se move. Qual a natureza deste intervalo? Gonçalo M. Tavares responde em *Breves Notas sobre o Medo*:

#### Os Intervalos

Não colecionamos transições – caminhadas entre um sítio e outro. Tal incapacidade, pois disso se trata, é, entre as várias, uma das que mais nos menoriza. Memorizamos tranquilamente – nos nervos internos treinados para tal tarefa – um sítio e outro, um sentimento e o que surge a seguir [...] mas o que está entre o visível, o nomeável e o memorizável perde-se – sem textura nem ocupação mínima do espaço que permita tornar credível, aos olhos dos outros, a sua colecção. E o que não podemos mostrar não existe. (2012: 153).

As lutas travadas por Alof não são estanques. Uma leva a que outra emirja e depois submirja e assim sucessivamente num ciclo incessante de emoções, sendo que Alof se move na transição, no intervalo entre a carcaça vazia do cavalo exposto na estrada e a luta alimentada pela raiva, enquanto febre funcional e loucura breve<sup>19</sup> ao serviço da resistência: «A cabeça do cavalo está vazia, está mais pequena que a cabeça de um pássaro. A cabeça do cavalo é um balde preto, vazia por dentro.» (2003a: 47).

Alof é músico e já não toca. Esta é uma das margens do intervalo no qual a personagem subsiste, a margem do vazio: «Alof nunca mais tinha tocado. Havia demasiada música.» (Tavares, 2003a: 37). Neste momento, a música que perdura não é a sua, mas a dos invasores, que o faz vomitar, deitar para fora o veneno que é obrigado a pôr dentro, na senda do que refere Pedro Eiras em *A Moral do Vento*: «a conquista da alma coincide, platónico-cristãmente, com o desprendimento das excreções físicas» (2006: 178); os vômitos são a única purga que Alof encontra para a manutenção da sua propriedade pessoal que é corpo e pensamento: vomitar veneno para desintoxicar a alma. Manter alerta a cabeça e o pénis, o pensamento e o instinto, aquilo que permite apontar o dedo e dizer que se pertence à espécie *homo sapiens*: «Há dois órgãos que nunca debes deixar que acabem: o cérebro e o pénis. Era isto que diziam. São os dois órgãos principais e são os dois órgãos da excitação: dizem-nos a que distância estamos

---

<sup>19</sup>Lúcio Aneu Séneca, em *De Ira*, mostra como esta emoção tolda o discernimento e falsifica a valentia: «Some of the wisest of men have in consequence of this called anger a short madness: for it is equally devoided of self control, regardless of decorum, forgetful of kinship [...] and very like a falling rock which breaks itself to pieces upon the very thing which it crushes.» (s/d: 1). É contra esta raiva que Alof se propõe lutar, exercitando a inteligência.

de morrer.» (Tavares, 2003a: 77-78).<sup>20</sup> Este é o núcleo da resistência em Alof, sendo que grande parte da sua força, enquanto desterrado, reside na matéria suja do corpo, por isso Mozart<sup>21</sup> só pode ser tocado com a boca imunda, enquanto testemunho das atrocidades que Alof sofreu e continua a sofrer na guerra:

Alof subitamente tirou uma flauta do balde preto.

Não vais tocar assim, a tua boca está nojenta.

Vou tocar assim, disse Alof. E pegou na flauta pela primeira vez desde há meses e a enojar-se do sabor da boca começou a tocar.

No final, virou-se e disse: Mozart. (43).

A guerra não permite assepsias e a única forma de Alof retomar os sons que tinha suprimido é através da memória. A música tem a capacidade de encher o vazio e presentificar imagens/acontecimentos, ou seja, torna-se um espaço do sagrado e assegura a permanência da memória, mas sempre com a boca imunda, o vômito e as gengivas inchadas porque, no presente da guerra, a música só é limpa com as excrescências do corpo. Assim, Alof movimenta-se com o balde vazio cheio de flautas das quais não sai nenhum som, mas a potencialidade do nada enquanto espaço de reemersão do ser.

Martin Heidegger, em *O que É a Metafísica?*, reflete sobre o nada enquanto princípio do ser. O nada não é entendido como vazio numa perspectiva niilista, mas enquanto potência via angústia, através da qual o ser se pode expandir:

Dread reveals no-thing.

We are "suspended [schweben]" in dread. More clearly, dread leaves us hanging because it brings on the slipping away of be-ing. So it is that we actual human beings [seienden Menschen] slip away [mitentgleiten] from ourselves in the midst of be-ing. For at bottom this is not uncanny to you or me, but rather "it" is like that. In the shuddering [Durchschütterung] of this suspense [Schweben], where one can hold on to nothing [nichts], only really *being* there [das reine Da-sein] remains. (1929: s/p, itálicos do autor).

---

<sup>20</sup>Na edição de 2005 de *Um Homem: Klaus Klump*, Alof é explicitamente o enunciador do discurso: «Há dois órgãos que nunca debes deixar que acabem: o cérebro e o pénis. Era isto que dizia Alof. São os dois órgãos principais e são os dois órgãos da excitação: dizem-nos a que distância estamos de morrer.» (76-77). Na edição de 2011 encontramos uma formulação impessoal: «Era isto que diziam».

<sup>21</sup>Richard Wagner, em *A Obra de Arte do Futuro*, diz que «Mozart insuflou nos seus instrumentos essa respiração da voz humana atravessada pelo desejo, voz para a qual o seu génio se inclinava com privilegiado amor [...] A profundidade de sentimento e o ardor que, no mais íntimo do coração, como fonte inesgotável de expressividade, estão subjacentes à voz natural humana.» (1849: 87-88, itálicos do autor). Alof toca Mozart com a boca imunda porque, ao misturarem-se com o vômito, os sons recuperam uma parcela de emoções perdidas. Tocar Mozart em tempo de guerra é resgatar o humano.

É porque a angústia pode constituir um movimento de retorno a si que Alof, face ao balde preto, pode reaver-se através da memória da sua vida: «Alof tinha um balde cheio de flautas e da sua História o balde era o vestígio único: Alof, antes dos tanques, era dono de uma casa de instrumentos musicais.» (Tavares, 2003a: 37). Entre a nostalgia e a angústia, eclode a outra margem do intervalo de Alof, aquela que resiste, que luta contra a invasão do espaço do ser, sempre com a memória como adjuvante ao combate, ou seja, mais uma vez, o balde com flautas. Assim, Alof subsiste entre a ação e a angústia, sempre em combate com o vazio (que vai variando entre o nada enquanto espaço de emersão do ser e o vazio de pendor niilista).

Este movimento contínuo é dado pela boca imunda de Alof. A boca é um testemunho de guerra. Pela boca sai a palavra, entra o alimento, sustém-se o corpo e tenta-se o entendimento do Outro, como refere Gonçalo M. Tavares em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: «Há na boca uma concentração invulgar de actos fundamentais. Em primeiro lugar, o acto de comer e beber. [...] // [O] memorizar é também um mastigar, um digerir.» (2013b: 460). A boca efetiva o mundo da linguagem e da palavra e, por isso, constitui uma prova da existência do ser. Mas quando a boca está doente, a boca é capaz de aniquilar o lugar do princípio do prazer onde a apreensão do mundo começa. Atacar a boca é tentar infundir o esquecimento. É impedir a melodia das flautas. Quando Alof refere que «[j]á não sabem música estas flautas» (2003a: 37) é o resistente que se sente suprimido, esvaziado, a caminho de se tornar um *hollow man*:

We are the hollow men  
We are the stuffed men  
Leaning together  
Headpiece filled with straw. Alas!  
[...]  
Shape without form, shade without colour,  
Paralysed force, gesture without motion; (Eliot, 1925: 89).

Assim como os *hollow men* do poema de T.S Eliot enfrentam as agruras da guerra e do pós-guerra (leia-se Primeira Guerra Mundial), a demanda e a queda, também Alof vacila entre a força e a fraqueza. Arrasta o balde com as flautas na luta contra o vazio que insiste em apoderar-se dele e suprimi-lo, deixando-o sem forma, apenas com tentativas de movimento. O vazio possui a capacidade de tornar as acções mais simples meramente projetivas: «Klaus e Alof estão os dois sentados. O sol ainda

não apareceu. [...] // – Vamos tentar dormir, disse Aloy, mas nenhum dos dois se mexeu.» (Tavares, 2003a: 88). Aloy e Klaus são tomados pela matéria dos sons pretos e manifestam uma espécie de nihilismo sintático-semântico, consequente da perda da gramática pessoal e do descrédito existencial provocado pela guerra. Assim, procuram a constante reiteração de sentido face à quebra constante da sua vontade. O jogo de xadrez apresenta-se como uma solução provisória durante a qual podem fingir que ainda têm o controlo que a guerra lhes sonega: «Klaus uma noite deu um beijo na testa de Aloy, e Aloy subitamente começou a chorar e durante minutos Klaus não o largou. Como se faz às crianças. /Aloy jogava horas seguidas xadrez com Klaus. Eram dois jogadores.» (38).

Nesta linha de pensamento, o espaço dos *hollow men* é um lugar intermédio existencial e estéril, um deserto que se completa nos corpos de palha que os habitam, suplicando a estrelas moribundas. Homens mortos suplicam a deuses mortos:

This is the dead land  
This is cactus land  
Here the stone images  
Are raised, here they receive  
The supplication of a dead man's hand  
Under the twinkle of a fading star. (Eliot, 1925: 90).

De forma semelhante, Aloy e Klaus partilham um limbo ao qual se sentem restringidos, também eles, como espantalhos numa terra destituída cujo *malaise* alastra para o próprio corpo dos resistentes: «Na floresta não havia árvores. Nem havia sebes. [...] / A floresta não tem assim tanta ordem, nunca teve.» (Tavares, 2003a: 38-39). Não há árvores nesta floresta como não há olhos nos *hollow men*, não há identidade, não há esperança. Há apenas espera. Será esta a derradeira forma de luta de Aloy, na margem do intervalo do vazio? «The hope only / Of empty men (Eliot, 1925: 91), lugar de angústia surda constante sobre o sujeito que espera?

A maior arma de Aloy é estar presente e ativo no espaço da resistência. Quando a angústia emerge do vazio, este assume traços adjuvantes à ação da personagem, na senda do que Ernst Jünger refere relativamente ao nada em *O Passo da Floresta*:

Qual é então o teor da questão terrível que o Nada formula ao homem? [...] O ser humano é interrogado sobre si próprio – conhece ele o nome desse ser estranho que se move

através do tempo? [...] O Nada quer saber se o ser humano está à sua altura, se nele vivem elementos que nenhum tempo destrói. (1951: 61-62).

A natureza da resistência em Alof é múltipla. Para além de se tratar da resistência aos invasores externos, traduz-se igualmente na resistência aos inimigos internos, sendo o medo o mais difícil de combater. Assim, Alof transmuta o medo em raiva. Esta acaba por funcionar como o principal escudo da personagem e motivação primeira que lhe permite sobreviver: «Um homem insignificante com raiva torna-se forte.» (Tavares, 2003a: 49). De facto, a raiva constitui um estímulo eficaz de defesa face a perigos inesperados, assim como uma forma de reagir face à impossibilidade em superar uma situação adversa. Como expõe Emilio Mira y López: «Que no se puede sentir la ira sin antes haber sentido miedo es obvio para todo observador perspicaz [...] / La ira se nos presenta como *un intento defensivo contra el miedo insipiente*.» (1954: 102-103, itálicos do autor). A raiva de Alof traz a memória do sofrimento e do medo experienciados, alimentando a sensação de impotência. Esta promove o vai e vem constante entre o vazio/ausência de sentido e o nada/princípio do reencontro com o *eu*. Alof balança, assim, entre a raiva como dispositivo de controlo do medo e a tentativa racional de equilíbrio de todas estas emoções. Sente-se obrigado a concentrar e a direccionar a sua força, embora, por vezes, a pressão desta seja demasiado poderosa:

Alof era robusto, era um homem musculado. Como tocava instrumentos com esses músculos e com essa força! Alof dizia: quando toco música esforço-me para diminuir a força que tenho. [...]

Alof pegou rapidamente num lagarto que passava junto aos pés e de uma vez partiu o lagarto ao meio.

O balde de flautas ao lado de Alof. (Tavares, 2003a: 38).

Alof tanto parte um lagarto ao meio como deseja disparar contra a natureza: «A natureza nunca toma partido e isso enoja-me [...] / Se vencermos os tanques, depois viramo-nos para a natureza e disparamos.» (42). Não podemos efetuar uma leitura precipitada ou moralista do ato de violência gratuita praticado por Alof sem alguma reflexão. A personagem age friamente sobre um corpo que poderia ser o seu. Expressa nele a sua frustração e, por isso, age com violência. Não criar a sua música lança Alof na barbárie e no uso da força face à indiferença da natureza que o expõe a uma espécie de desamparo original. Por isso, face à impotência, partem-se lagartos, dispara-se contra

a natureza e lançam-se impropérios contra ordens superiores impalpáveis ou contra a feroz orfandade provocada pela guerra.

A raiva alimenta a ferocidade do corpo e um corpo feroz sobrevive. Um corpo medroso pode encolher-se, paralisar, tornar-se inútil ou, pior do que isso, obedecer e morrer. Tanto uma emoção como outra, quando em excesso, tornam-se nocivas, pois contaminam a conduta individual mesurada. Alof tem consciência desse perigo, como podemos constatar pelas palavras de Klaus: «Devia exercitar a inteligência.» (Tavares, 2003: 77).<sup>22</sup> Exercitar a inteligência é procurar a justa medida, manter o controlo mínimo sobre a fisiologia, como se lê em *Breves Notas sobre o Poder*: «O peso do teu corpo, o sítio de onde caís, os movimentos dos braços e das pernas, a forma como controlas o desespero, tudo isso tem também importância na definição – com um x no solo – do ponto de aterragem.» (2013c: 288). Saber calcular o momento da queda, evitá-la ou avaliar-lhe o impacto é um exercício da inteligência em tempo de guerra. A personagem está consciente de que o próprio pensamento corre o risco de engolimento, como expõe Gonçalo M. Tavares em *Animalescos*: «pensamento sozinho pede ajuda, grita, quer descer lá de cima, ser urinado, defecado, sair do ponto alto e do ponto limpo e descer até ao sítio onde o corpo se suja: o pensamento está ali no topo e tem vertigens» (2013a: 35). Como Mozart tocado com a boca imunda, o pensamento não se quer sacralizado no topo da montanha, mas desarmado, imperfeito e humano.

Em Alof, o pensamento mede forças com a raiva; o equilíbrio é precário entre sanidade e loucura. Como diz Gonçalo M. Tavares em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: «Há na experiência da guerra *um longo (e extenso) desassossego das circunstâncias*. Estas circunstâncias funcionam como Perigo supremo, pois a multiplicação das possíveis origens de imprevisibilidade torna o desassossego da existência individual uma constante, e não uma excepção.» (2013b: 94, *itálicos do autor*).

Perante tal conjuntura, as categorias do humano confundem-se e operam-se as mais variadas substituições para manter o sentido de uma natureza cada vez mais precária. É o que faz Alof, procurando subsistir apesar do medo, como ilustra José António Marina: «*El ser humano quiere vivir por encima del miedo*. Sabe que no puede eliminarlo, sin caer en la locura o en la insensibilidad, como ya decía Aristóteles, pero quiere actuar “a pesar” de él.» (2006: 191, *itálicos do autor*). É neste sentido que Alof exercita a resistência interior, mas não deixa de permeabilizar a angústia de quem se

---

<sup>22</sup>Mais uma vez, verifica-se a omissão da atribuição do discurso a Alof; cf. a edição de 2005: «Devia exercitar a inteligência como Alof ensinava.» (76).

encontra entre dois espaços: o da luta e o da espera. Contudo, não abdica do combate pela liberdade nesse espaço ínfimo a que chamamos intervalo ou floresta.

Mesmo depois da guerra, Alof compreende que uma parte de si permanece ocupada: o espaço de movimento da memória e da linguagem. Resistiu, mas uma parte significativa do ser sucumbiu para que o resto sobrevivesse: «Não bastava recomeçar no ponto onde havia interrompido a música. Teria de voltar atrás, reconstruir do início a melodia, relembra-la.» (Tavares, 2003a: 134). Mas a guerra cria hiatos intransponíveis impedindo a cerzidura de certos caminhos, condenando Alof a uma existência por caminhos de substituição que se coadunem com o que sobrou: «E foi mesmo assim: Alof deixou de tocar. Manteve, é verdade, a sua loja de música durante uns meses, recomeçando com a ajuda financeira de Klaus, mas em breve começou a desinteressar-se. Vendeu a loja e aceitou um emprego num estabelecimento antigo.» (*ibidem*).

Se Alof subsistiu depois do medo, subsistiu igualmente depois da esperança. Depois da guerra, Alof é um ser outro: um músico mudo a quem foi roubada a voz, e, sem voz, o ser é apenas uma sombra.

### 3.1. Alof e Ernst Spengler. Resistir ao vazio. Resistir à felicidade

A coragem conduz às estrelas, e o medo à morte.

Lúcio Aneu Séneca

E se a felicidade se traduzir em servidão e estabilidade social a todo o custo? Aldous Huxley, no prefácio de 1946 a *Brave New World*, fornece-nos uma sugestão para a compreensão da ação de Ernst Spengler: «The people who govern the Brave New World may not be sane [...] but they are not mad men, and their aim is not anarchy but social stability. It is in order to achieve stability that they carry out, by scientific means, the ultimate, personal, really revolutionary revolution.» (1946: XXXIII). É contra a felicidade narcotizada e a abolição do pensamento individual que Ernst se revoltará, quando se propõe enfrentar os seus medos e assumir o seu lugar no corpo social.

Assim, a posição de Ernst Spengler no mundo tem em comum com a de Alof a rutura com um sistema de carácter totalitário. No caso de Alof, esse sistema traduz-se na resistência à sociedade militarizada que se encontra em vias de formação, com a invasão da cidade. No caso de Ernst, esse sistema corresponde ao hospício Georg Rosenberg, no qual Ernst esteve internado. Ambos escolhem enfrentar os seus perseguidores e ambos abraçam a sua responsabilidade pessoal. E, se quando encontramos Alof pela primeira vez ele é um resistente aos seus próprios medos, no nosso primeiro encontro com Ernst este está prestes a suicidar-se. Porquê?

Assim como «Alof tinha um hálito doente [e] gengivas inchadas e vermelhas de mais» (Tavares, 2003a: 49), também Ernst carrega a fraqueza do corpo, a deformação física que resulta na ineficácia da sua ação: «Os seus movimentos eram descoordenados, o modo de correr absolutamente estranho, como que ineficaz.» (Tavares, 2005: 55). As duas personagens apresentam fragilidades físicas, mas ambas insistem em resgatar o que lhes foi roubado. As piores fragilidades não são as do corpo, mas as da mutilação da humanidade: Alof foi roubado na sua liberdade e na linguagem e a Ernst foi também anulada a identidade e o pensamento. Verifica-se a eficácia desse roubo nas palavras do próprio Ernst quando se refere ao hospício Georg Rosenberg: «Chamo-me Ernst. Ernst Spengler. / Gosto de estar aqui.» (2005: 86). Há uma identificação completa entre a apresentação que a personagem faz de si e o lugar onde se encontra. Ernst está sob o



engodo da instituição protetora, um dispositivo totalitário, anulador do pensamento individual, cujo objetivo é manter os sujeitos satisfeitos de uma forma superficial.

Retomando Huxley: «The love of servitude cannot be established except as the result of a deep, personal revolution in human minds and bodies.» (1946: XXXVI). Da mesma forma, a política de apagamento do indivíduo servida por Gomperz, o diretor do hospício, consiste no sacrifício de toda a diferença que possa ameaçar o Estado total. Para que o dispositivo funcione, é preciso assegurar nos pacientes «a marca do menos»; é desta marca que Ernst não consegue recuperar, o que leva a que a personagem tente acabar com a sua vida: «havia nele, Ernst Spengler, apenas a marca do menos, do que lhe faltava em relação aos outros humanos, e nada do outro lado para compensar ou atenuar» (Tavares, 2005: 202). Isto faz de Ernst um *outsider*, sem lugar no universo Georg Rosenberg ou no mundo exterior a esses muros. Como acrescenta Gonçalo M. Tavares: «O *menos* e o *mais* não se relacionam unicamente com a quantidade, mas com uma *mudança*: [...] *mudar a maneira de receber.*» (2013b: 445, itálicos do autor). E é esta mudança ao nível da substância que Ernst não consegue efetivar, permanecendo trôpego devido às violências sofridas no hospício. Então, qual é o lugar de Ernst?

Se o lugar de Alof, enquanto resistente e habitante da floresta, é o de um apátrida, na senda do que Agamben expõe sobre a natureza do *homo sacer*,<sup>23</sup> também Ernst experiencia a falta de integração profunda que o atemoriza, enfatizando o seu desespero crescente. Quando Ernst reintegra o mundo exterior ao hospício é um homem amputado, pois «[n]aquele espaço tinham-no travado o tempo suficiente para ele regressar depois “ao mundo” de uma maneira mais aceitável, isto é: a uma velocidade mais decente.» (Tavares, 2005: 220). O mundo representado por Gomperz tem medo do mundo representado por indivíduos como Ernst ou Mylia, capazes de fazer ver a verdade onde ela se encontra mais encoberta. Assim, quando Ernst é devolvido ao mundo, não demora muito tempo até começar a sentir a raiva consequente não apenas da ineficácia do seu corpo, mas, acima de tudo, da consciência crescente do que tinha sido vítima: tinham-lhe anestesiado o olhar e imposto um pensamento que não era o seu e é contra isso que Ernst decide lutar, enfrentando o seu perseguidor, Gomperz.

---

<sup>23</sup>Giorgio Agamben, em *Homo Sacer*, reflete sobre a dupla exclusão inerente ao *homo sacer*, sagrado e maldito, mas, acima de tudo, sem lugar: condição de Alof enquanto membro da resistência. Como refere Agamben: «Ce qui définit la condition de *l'homo sacer*, ce n'est donc pas essentiellement la prétendue ambivalence originaire du sacré qui lui est inhérent, mais plutôt le caractère particulier de la double exclusion dans laquelle il est pris et de la violence à laquelle il est exposé.» (1995: 92, itálicos do autor).

Similarmente, Alof partilha com Ernst esse sentimento de raiva e impotência face a uma conjuntura que não consegue mudar. Alof é um resistente na guerra, está cansado e, como vimos, digladiava-se entre a ação direcionada e o vazio. Tanto Alof como Ernst parecem padecer de uma certa culpabilidade que infligem a si mesmos, consequente do sentimento de impotência. Como refere Arno Gruen em *A Loucura da Normalidade*: «Só aceitando a nossa impotência e vendo os limites que esta nos coloca, podemos livrar-nos do complexo de culpa mistificador que nos faz sentir pequenos e insignificantes.» (1995: 76). No entanto, a perceção desses limites está comprometida a partir do momento em que tanto Ernst como Alof se encontram enfermos nos afetos e na linguagem. No caso de Alof por causa da guerra, e, no caso de Ernst, devido à anestesia do *eu*, como esclarece Erving Goffman em *Manicômios, Prisões e Conventos*: «No mundo externo, o indivíduo pode manter objetos que se ligam aos seus sentimentos do eu [...] No entanto, nas instituições totais esses territórios do eu são violados; a fronteira que o indivíduo estabelece entre seu ser e o ambiente é invadida e as encarnações do eu são profanadas.» (1961: 31). Ou seja, Ernst desaprende o uso das suas defesas face ao exterior: aceita todo o *imput* que lhe é dado para conseguir criar um fio condutor na sua existência. Por isso, os dias são programados e não há surpresas, ou seja, o esforço de Ernst, quando devolvido ao mundo, é hercúleo, exigindo-lhe uma enorme coragem: «Esforçara-se por aprender de novo a contactar com as pessoas normais, e não apenas isso [...] É que durante anos fora treinado no instinto contrário: o instinto de aceitação, de disciplina total, de ordem: o dia surgia-lhe à frente já preparado, medicado» (Tavares, 2005: 203).

Ernst subsiste numa hipnose de felicidade fabricada e estéril, semelhante à que Lenina descreve em *Brave New World* de Aldous Huxley: «“Yes, everybody’s happy now,” echoed Lenina. They had heard the words repeated a hundred and fifty times every night for twelve years.» (1932: 65). Mas algo em Ernst deixa-o de sobreaviso; por isso, um dia, foge com Mylia do tão reputado hospício e saboreia novamente «[a] sensação de que estavam de volta à natureza» (Tavares, 2005: 188). Ou seja, apesar de a servidão constituir o núcleo da vida de Ernst, esse não é o núcleo da sua existência.

Também Alof sofre um isolamento interior que se manifesta na sua recusa em tocar flauta: «Na floresta não existiam horas positivas e Alof não tocava flauta em horas negativas. Pediam-lhe para tocar algo, Alof carregava o balde para todo o lado, mas não tocava.» (Tavares, 2003a: 38). Alof carrega as suas memórias e isso é-lhe incompatível

com a música. Assim, mantém a raiva e a impotência em silêncio, na senda do que Jean-Paul Sartre explana em *Esboço de uma Teoria das Emoções*:

à falta de poder e de querer cumprir os actos que projectámos, comportamo-nos de maneira que o universo passe a não exigir mais de nós. Para isto, só podemos actuar em nós próprios, só podemos por-nos em estado de modorra; o correlativo noemático desta atitude é aquilo a que chamamos Tristeza. (1939: 100).

A ação de Aloy é resistir sem mais exigências a si ou aos outros. Como processa Ernst a sua ação resistente?

Apesar da tristeza de Ernst, deposto no mundo exterior ao hospício, a personagem empreende dois atos de coragem nucleares que, interligados, correspondem ao seu próprio desejo de justiça, mas também à vontade de começar uma «segunda existência»: visitar Gomperz, o seu perseguidor, e enfrentar Mylia para conseguir ver o seu filho, Kaas. Detenhamo-nos apenas no primeiro ato de coragem: enfrentar Gomperz.

Para Ernst, enfrentar Gomperz é enfrentar o roubo da sua existência. Como se lê em *Animalescos*: «no louco, encontraram a posição certa entre a medicação e o mundo para que cá fora não saia raiva nem violência nem desordem nem desacerto, mas simplesmente o dó ré mi, o que é excelente.» (2013a: 62). Mas Ernst consegue subtrair-se ao «dó ré mi» e dirige-se diretamente a Gomperz, por forma a exorcizar «aquele que infiltrara o medo diário e o terror ininterrupto na sua existência.» (Tavares, 2005: 207). Aquele que Ernst via como protetor revela-se perseguidor, o monstro dos terrores da sua infância. Afinal, o que Ernst sentia por Gomperz era medo mascarado de respeito. Já não precisa de fugir porque enfrentou o monstro. Contudo, apesar de anular a vontade de matar Gomperz, assim como o terror que este lhe causara, a «*energia negra*» (236, itálicos do autor) subsiste em Ernst porque a violência foi demasiado grande, sendo que, na falta de integração social e dos afetos, Ernst sente-se sucumbir. Ou seja, apesar de resgatar o seu *eu*, algo continua a não fazer sentido. Miguel Real, em *Nova Teoria da Felicidade*, refere-se à felicidade enquanto «apaziguamento (não neutral nem passivo) com a vida, uma conciliação harmónica (não destituída de crítica) com a realidade social» (2013: 139-140), e Ernst encontra-se no estado anímico oposto, pautado pela desorientação, solidão e desespero. O passado, apesar de enfrentado, continua a persegui-lo e o «menos» da sua existência presente, a impossibilidade de preenchimento

afectivo, lança a personagem na autodestruição. Será o segundo ato de coragem que salvará Ernst, quando Mylia lhe telefona. Terá Ernst encontrado a sua redenção?

Alof e Ernst partilham um elemento fundamental: a incurabilidade de certas violências/violações. Alof, no fim da guerra, não se reintegrou na totalidade, pois ficou para sempre amputado na sua música, limitando-se a sobreviver à guerra. Por sua vez, Ernst demonstrou a capacidade de enfrentar os seus piores medos, ou seja, de assumir uma postura de responsabilidade perante o seu passado e o seu futuro. Todavia, não consegue encontrar um ponto de equilíbrio no presente, sendo que o último momento em que encontramos Ernst em *Jerusalém* é o da sua fuga depois de matar Hinnerk. Ernst não consegue assumir as consequências do seu ato e reincide nos comportamentos que subentendem a dependência de outrem. Permanece encerrado na sua existência antiga, visto que não conseguiu transformar o seu «menos» em «mais» depois de sair do hospício Georg Rosenberg.

Da mesma forma que Alof não recupera a sua música, Ernst não consegue dar continuidade à sua «segunda existência». O peso das memórias é demasiado penoso para viabilizar o recomeço incólume no mundo novo dos homens livres. Há um limite a partir do qual não há retorno possível, principalmente se o cenário for o da felicidade sem mácula e com grilhões. Afinal, como relembra Luís Quintais em *O Vidro*: «Quem gritará à tua passagem?» (2014: 70). Quem gritará à tua passagem?

#### 4. Xalak e a impossibilidade do medo

Um dia acorda-se e o abismo é berço,  
E o diabo mais do que um irmão.

Luiza Neto Jorge

Quando encontramos Xalak em *Um Homem: Klaus Klump*, trata-se apenas de um homem anónimo que partilha a cela com Klaus: «Um outro prisioneiro baba-se na nuca de Klaus e canta repetidamente canções de mau gosto.» (Tavares, 2003a: 51). Esta primeira apresentação desperta desconforto, remetendo, ao mesmo tempo, para as instâncias do animalesco e da loucura. Estar numa cela com Xalak implica estar em constante estado de alerta. Xalak é um agente do medo, um corpo onde a barbárie e a regressão do *eu* se traduzem em entrega total à desmesura, como ilustra Jean-François Mattéi em *La Barbarie Intérieure*:

Tout est barbarie dans l'âme, parce que l'âme elle-même ne se mesure que dans son affrontement à la démesure ; il lui faut donc sans cesse revenir sur elle-même pour se reprendre et se maîtriser, mais non s'établir en elle-même pour laisser la bride aux pulsions qui produisent au fond de la caverne les images dont elle se fait l'esclave. (1999: 60).

Seguindo Mattéi, na senda da Alegoria da Caverna de Platão, Xalak é escravo das suas pulsões que lhe limitam o entendimento do mundo e, consequentemente, a constituição da sua própria identidade. No entanto, a personagem não está minimamente incomodada com esse facto. Pelo contrário, Xalak regozija-se com esse estado. Demonstra capacidade de escolha e consciência de si.<sup>24</sup> Porém, a consciência de si não acarreta a presença da consciência moral: «Xalak dizia que quando saísse dali iria matar

---

<sup>24</sup>É importante clarificar o conceito de consciência. Quando afirmamos que Xalak possui consciência de si, recorremos à explicação dos conceitos de Consciência, Eu e Self por A. Fernandes da Fonseca em *Psiquiatria e Psicopatologia*: «a “consciência” representa a actividade psíquica mais característica da pessoa humana. [...] Pouco a pouco, o ser humano vai evoluindo à custa de experiências e de estímulos, de uma fase de vivências puramente biológicas para um estado de conhecimento grandemente mais diferenciado acerca de si mesmo e das ocorrências que o envolvem. E é, justamente, a essa organização psicológica do campo fenomenológico que se dá o nome de *consciência*.» (1985: 278-279, itálicos do autor). Xalak não é desprovido deste tipo de consciência: está vinculado ao seu *eu* nem que seja pelo exercício de domínio do outro. Não podemos chamar a este plano de conduta propriamente desorganizado ou desprovido das emoções básicas. No entanto, Xalak parece não ter consciência moral. Estes dois tipos de consciência não podem ser confundidos.

outro homem importante. Ria-se: ganhei o hábito de não estar no lado bom.» (Tavares, 2003: 75). Se Xalak compreende que não está no lado bom, então é porque sabe distinguir o lado bom do lado mau. E o que é o lado mau para Xalak? Segundo Miguel Real, em *Nova Teoria do Mal*, o mal pré-existe ao bem. O primeiro estaria no *big bang* do humano enquanto expansão criadora e desordem destruidora. Ou seja, por um lado, o mal é «o positivo, permanente e universal. Por ele, as civilizações são revolucionadas, as gerações substituídas, os seres vivos transformados.» (2011: 104). Por outro lado, o humano é sempre um produto da forma como gere o seu mal, aquilo que Miguel Real define como «mal ético» (111) e que determinará o grau de «maledicidade» (110) do humano e a maior ou menor capacidade de prática do bem:

Deste modo, a maledicidade no homem reside na limitação (provisoriedade) do seu campo ontológico, que inclui, à semelhança dos restantes animais, uma dupla pulsão ou um duplo desejo inscrito na consciência como tentativa de *antecipação e superação do mal*: o desejo de posse, gerado enquanto autoconsciência biológica da escassez (a fome, a sede), e o desejo de domínio, gerado na consciência como defesa contra a violência dos outros, afastando ou dominando as suas causas (a dor, o sofrimento, a morte). (110, itálicos do autor).

Não queremos dizer com isto que Xalak, ou o ser humano, é iminentemente mau. No entanto, a personagem cultiva o domínio físico e psicológico sobre os outros e, através da inoculação do medo, e mesmo do terror, consegue controlar o espaço onde se move sem pejo no uso da violência. Por outro lado, Xalak refere igualmente o «hábito de não estar no lado bom» (75). O hábito é uma disposição permanente caracterizada por ações repetidas. Ser agente do medo tornou-se um hábito e iniciar os novos reclusos nas práticas do grupo através da sodomia tornou-se um hábito: «A tua picha ainda não foi experimentada, disse o homem. [...] / Klaus tentou reagir, os homens agarram-no, o homem continuava com a sua boca na nuca de Klaus» (Tavares, 2003a: 52).

Ser brutal com o outro tornou-se um hábito e Xalak não pretende mudar os seus hábitos de homem brutal por ação da vontade. Desta forma, o excesso torna-se norma; o mal, enquanto mal, banaliza-se dentro de um espaço apocalíptico de portas fechadas. Mais do que isso, ter a capacidade de instilar medo é assegurar o respeito: «Nunca me teriam feito o que fizeram se eu tivesse matado um homem sem importância. E se tivesse assassinado um homem como eu, agora seria ridicularizado. [...] // Xalak era respeitado na prisão porque tinha matado um homem poderoso.» (Tavares, 2003a: 74).

Na prisão, o assassinio é motivo para a conquista de estatuto e o respeito subsequente traz em si a semente do medo, como refere Sigmund Freud em *Totem e Tabu*:

Aplicando este princípio [o da excessiva solicitude ansiosa] ao trato com pessoas privilegiadas, fácil será compreender que, à veneração, mesmo à idolatria sentida em relação a elas se opõe, no inconsciente, uma intensa corrente de hostilidade e que, portanto, se concretiza, aqui também, tal como seria de esperar, uma ambivalência de emoções. (1913: 78).

Por outras palavras, Xalak é alvo de respeito enquanto soberano de um espaço particular, mas também de medo por impotência dos outros reclusos: «Xalak era o mais velho, era o chefe.» (Tavares, 2003a: 73). Efetivamente, Klaus matá-lo-á na primeira oportunidade depois de fugirem da prisão: «Vem aí Xalak: estende-me a mão. Vou ser teu amigo até te poder matar, penso.» (78). E assim foi.

O que determina o mal como mal é a escolha que lhes está subjacente. Ou seja, apesar da baba, dos urros e do encançamento incontido que poderiam prenunciar alguma imputabilidade, Xalak escolhe manter os maus hábitos. Estes tornaram-se a espinha dorsal da sua lógica interna, que a personagem não sabe explicitar, justificar ou tão pouco ordenar, mas que é a única via para a sua afirmação identitária. De acordo com Aristóteles em *Ética a Nicómaco*, as virtudes e os vícios são disposições. Qual a natureza destas disposições? Ao passo que, por exemplo, «nous ressentons la colère ou la crainte indépendamment de tout choix délibéré» (s/d: 101), o mesmo não se passa com as virtudes e os vícios, os quais implicam reflexão e escolha. Segundo Aristóteles, o ser humano não nasce nem bom nem mau e cabe-lhe, ao longo da vida, a procura da justa medida, sendo aí que reside a virtude: «la vertu est une disposition à agir d'une façon délibérée, consistant en une médiété relative à nous, laquelle est rationnellement déterminée et comme la déterminerait l'homme prudent.» (106).

Desta forma, o mal/vício derivaria do excesso, algo muito familiar a Xalak, sendo que este estaria nos antípodas da virtude aristotélica. Por outro lado, o filósofo refere que a virtude moral «est le produit de l'habitude» (87) e acrescenta: «aucune des vertus morales n'est engendrée en nous naturellement, car rien de ce qui existe par nature ne peut être rendu autre par l'habitude [...] [L]a nature nous a donné la capacité de les recevoir [as virtudes morais], et cette capacité est amenée à maturité par l'habitude.» (87-88). Como resolver o enigma? Tornamo-nos maus praticando más ações ou nascemos maus? Será a bondade ou a maldade uma questão de

hábito/convenção? Tudo depende da forma como transformamos a potência em ato, através das nossas escolhas.

De facto, Xalak baba-se, canta repetidamente canções de mau gosto, urra, mas é um homem, não um animal irracional. O que podem revelar esses comportamentos? Poderíamos responder que Xalak constitui um obstáculo à civilização. No entanto, significará tal premissa que o ser humano civilizado possui uma maior sensibilidade ética? Freud em *O Mal-Estar na Civilização* ajuda a esclarecer esta questão:

Esta hostilidade primária dos homens entre si é uma ameaça constante de desintegração da sociedade civilizada. [...] A civilização tem de recorrer a todos os meios para impor limites aos instintos agressivos [*Aggressionstriebe*] do homem [...] [A]ssim se explicam também as restrições impostas à vida sexual, bem como o ideal de amar o próximo como a si mesmo, um imperativo que na verdade justifica apenas por ser completamente contrário à natureza original do homem. (1930: 66).

Seguindo o raciocínio de Freud, poderíamos concluir que Xalak em circunstância alguma cai no “erro” de amar o próximo como a si mesmo, ou seja, Xalak é, acima de tudo, fiel à sua natureza (sendo que a natureza do humano seria a de vilipendiar, dominar, intimidar). Xalak é um arauto do (des)humano e da desorganização social, um cumpridor das exigências do *id* freudiano. Como se lê em *Totem e Tabu*:

a tentação de matar os outros é, em todos nós, mais frequente e mais forte do que supomos e produz reacções psíquicas, ainda que à margem da nossa consciência [...] Concluiremos que esse desejo de matar existe, de facto, no inconsciente e que, do ponto de vista psicológico, tanto o tabu como a proibição moral não são de forma alguma supérfluos, antes se explicam e se justificam em função da atitude ambivalente perante o impulso de matar. (1913: 103-104).

Xalak é consciente dos seus atos. Simplesmente, a satisfação alucinatória dos seus desejos e a explosão irracional de violência física sobre o outro, sem qualquer remorso, denunciam a ausência de qualquer noção ética, pois a esta está subjacente a presença de um *superego*, com raízes na cultura, e marcado pelo pensamento simbólico, exigindo do indivíduo um comportamento integrativo. Ora, o pensamento de Xalak é quase obsessivo no que diz respeito ao impulso de matar: «Xalak diz que vai matar a mulher de mamas grossas que os guardas prometeram para consolar os homens.» (Tavares, 2003a: 78). Sabemos que Xalak está na prisão por ter matado e que, se puder,



matará novamente. O mesmo raciocínio é aplicável à sua hipersexualidade como instigadora do impulso de morte. Xalak exerce o domínio sobre o outro através da prática de sodomia e, mais tarde, viola Catharina, como se estes dois atos fossem indiferenciáveis, apenas carne para fornicar ou matar. Esta brutalidade é instruída pelo hábito, remetendo, ao mesmo tempo, para o perigo do esvaziamento do *eu*. Em *Powers of Horror*, Julia Kristeva alerta para as excrescências do corpo como sinais da perda de si: «Excrements and its equivalents (decay, infection, disease, corpse, etc.) stand for the danger to identity that comes from without: the ego threatened by the non-ego, society threatened by its outside, life by death).» (1980: 71). Como vimos anteriormente, Klaus e Alof apresentam esta sintomatologia: os sons pretos, desarticulação e a boca imunda. Da mesma forma, «Xalak está de tronco nu, só com calças. Tem feridas na boca. Não pára de falar, saliva muito.» (Tavares, 2003a: 83). No entanto, os motivos de Xalak não são os mesmos de Klaus e Alof. Xalak não está interessado na guerra. Aliás, na prisão, nem se apercebe de que existe um mundo lá fora com uma guerra lá dentro. Contudo, o seu mundo, degenerado e degenerante, não deixa de espelhar o mundo exterior à prisão, como refere Michel Foucault em *Vigiar e Punir*:

Onde desapareceu o corpo marcado, desmembrado, queimado e aniquilado do supliciado, apareceu o corpo do prisioneiro, duplicado pela individualidade do “delinquente”, pela pequena alma do criminoso, que o próprio aparelho de castigo fabricou como ponto de aplicação do poder de punir e como objecto daquilo a que ainda hoje se chama ciência penitenciária. (1975: 292).

A sociedade fabricou o aparelho de castigo, no início, como depósito dos párias (criminosos ou não) para, desta forma, “purificar” o espaço público dos indesejáveis. No entanto, a sociedade não conseguiu abolir o crime: Xalak constitui um exemplo de como é fácil reproduzir o vício no ambiente prisional. Quando a personagem é responsável pela iniciação dos reclusos, está a contribuir para a propagação da epidemia da sua própria desvalorização moral, assim como da do recluso recém-chegado. Erving Goffman, em *Manicômios, Prisões e Conventos*, esclarece-nos relativamente à degradação do *eu* que espera o recluso e que em *Um Homem: Klaus Klump* tem como exemplo a violação de Klaus:

O novato chega ao estabelecimento com uma concepção de si mesmo que se tornou possível por algumas disposições sociais estáveis no seu mundo doméstico. Ao entrar, é

imediatamente despido do apoio dado por tais disposições [...] [C]omeça uma série de rebaixamentos, degradações e profanações do eu. O seu eu é sistematicamente, embora muitas vezes não intencionalmente, mortificado. (1961: 24).

No caso de Klaus, a mortificação do *eu* é intencional: subjugando Klaus, Xalak pretende mostrar-lhe quem domina e quem é dominado na hierarquia dos reclusos. Este ato é efetivado com a convivência dos guardas, conhecedores da hierarquia: os guardas patenteiam a corrupção do aparelho punitivo. Efetivamente, o universo prisional acaba por ser um pouco como a guerra: uma fábrica de dissolução do humano, como sublinha Pedro Meneses em *A Natureza não Reza. Sobre a tetralogia O Reino de Gonçalo M. Tavares*: «A prisão, enquanto máquina de produção de loucos, também leva os presos a um devir-animal, um devir-animal-de-território, embora este processo de territorialização por que passam seja autoritário» (2012: 37). Ou seja, tanto a guerra como a prisão levam ao devir-animal, e Xalak já se encontra «metade louco» (embora não desprovido de consciência de si, sublinhe-se).

Continuemos a elencar as hipóteses sobre o que motiva a ação de Xalak e regressemos a *Lord of the Flies* de William Golding. Quando Jack se depara com a máscara reveladora da sua natureza mais escusa, não deixa de sentir um frenesi resultante do medo e da excitação. A constatação do poder de vida e de morte sobre outrem revelar-se-á profundamente corruptora para Jack:

He looked in astonishment, no longer at himself but at an awesome stranger. He spilt the water and leapt to his feet, laughing excitedly. Beside the mere, his sinewy body held up a mask that drew their eyes and appalled them. He began to dance and his laughter became a bloodthirsty snarling. He capered towards Bill, and the mask was a thing on its own, behind which Jack hid, liberated from shame and self-consciousness. (1954: 80).

Ao longo da obra de William Golding verificamos que, quanto mais Jack manifesta a sua barbárie, mais rapidamente é seguido pelos seus companheiros, ou seja, a barbárie é sedutora, a vestimenta moral revela-se fácil de despir, assim como a vergonha. No entanto, Jack precisa da segurança da máscara. Em Xalak não há máscaras, pois a personagem expõe o que a máscara civilizacional recalca: a euforia sem medo ou angústia e o espaço do desregramento e da inconsequência que acaba por minar a hipótese de realização. Na sua ferocidade, «Xalak estava metade louco metade morto, como dizia Klaus» (Tavares, 2003a: 74). Sendo instinto e razão, o humano tenta

o equilíbrio movendo-se nos dois campos e não apenas num. Se o fizer, abandona a humanidade como a conhecemos e passa a constituir-se apenas como ser irracional ou máquina. Xalak corre o risco de se tornar uma coisa ou outra. Ou ambas.

De facto, as instâncias de vigilância e regulação interiores de Xalak estão avariadas: não sente amor, culpa ou medo. Xalak é um ser que mata, capaz de unir o prazer desmesurado dos instintos ao automatismo desprovido de emoções da máquina. Onde o total apagamento da consciência moral enquanto «percepção interior da rejeição de certas moções de desejos que existem em nós» como a definiu Sigmund Freud em *Totem e Tabu* (1913: 101). Xalak não sofre a frustração das tentações porque estas não têm espaço para se formarem, pois não há qualquer tipo de imperativo ético por parte da personagem. Não há interdições, não há tabus. O desejo e o domínio são exercidos de imediato, independentemente das instituições sociais. A única coisa de que Xalak precisa é de oportunidade. Não é um resistente ou um soldado. É um criminoso. Como esclarece Georges Bataille em *O Erotismo*, «Só é crime o assassinato. O assassinato releva da ignorância ou do desprezo pela proibição. O duelo, a *vendetta* e a guerra violam a proibição, mas de acordo com regras.» (1957: 62, itálicos do autor). A conduta de Xalak não é pautada por regras ou pela tomada de quaisquer partidos. É uma atitude de regressão a um estado animal de desarticulação que se revela nos atos violentos que perpetra; como escreve também Bataille, «no movimento secundário da transgressão, o homem reaproxima-se do animal. Vê no animal aquilo que foge à regra de proibição, o que permanece aberto à violência (ao excesso) que dirige o mundo da morte e da reprodução.» (73). E Xalak constitui um movimento de excesso, sendo que aí reside a sua monstruosidade, mantida pela incomunicabilidade entre o mundo exterior e o universo prisional. Qual a natureza da monstruosidade de Xalak? Qual a natureza do medo que instila?

Para responder a esta questão proponho que façamos uma pequena experiência: sentemos à mesa com Xalak duas personagens muito particulares e façamos dialogar as três, tendo como pano de fundo o poema de William Blake «A divine image». Cada personagem traz consigo a sua partitura existencial. A música de fundo pode ser Ludwig van Beethoven. Mais precisamente, a nona sinfonia.

Quando nos encontramos face a face com Alex de Large logo na abertura de *A Clockwork Orange* de Stanley Kubrick<sup>25</sup> podemos experienciar uma atração e retração

---

<sup>25</sup>Na sua origem, *A Clockwork Orange* é um romance de Anthony Burgess publicado em 1962. No entanto, neste trabalho, pretende-se refletir sobre o tratamento da personagem Alex de Large no filme de

imediatas, consequentes de uma qualquer ameaça que emana do olhar sádico da personagem, o olho de grandes pestanas que desvela o observador, como reproduzindo a primeira estrofe do poema de William Blake, «A divine image»:

Cruelty has a human heart,  
And Jealousy a human face;  
Terror the human form divine,  
And Secrecy the human dress. (1793: 44).

O rosto de Alex coloca o observador de sobreaviso, ao mesmo tempo exercendo sobre este um fascínio hipnótico, criando uma ambivalência difícil de decifrar face ao medo inicial que suscita, da mesma forma que o sujeito lírico de «A divine image» revela a face do terror enquanto divina forma humana. Paralelamente, a brutalidade de Xalak produz um efeito de espanto sobre os seus companheiros de cela: quando estes se veem a nu com Xalak que, «eufórico, dançava, com o tronco nu como andava sempre. Um bicho, com a sua cicatriz enorme» (Tavares, 2003a: 88), são confrontados com a ambivalência da natureza humana.

Face a Alex e a Xalak, o observador experiencia uma mistura de atração e repulsa, pois encontra-se face a face com o bicho no humano. Ambas as personagens partilham fantasias de domínio, ambas se colocam à margem das instituições sociais; ambas se movimentam numa sociedade pautada pela degenerescência (no caso de Alex) e pelo desmembramento das instituições (no caso de Xalak), pelo que os constructos sociais são, para ambas, de valor nulo. O que motiva Alex e Xalak é a adrenalina procedente do sexo, da violência e da subjugação do outro, sendo cada um soberano do seu espaço: Alex do seu gang e Xalak dos companheiros de prisão. Simplesmente, um é articulado e ouve Beethoven, e o outro urra e canta canções de mau gosto. O resultado é o êxtase como o descreve Alex depois de uma noite de «ultraviolência»<sup>26</sup> e ao som da nona sinfonia de Beethoven: «Oh, bliss! Bliss and heaven! Oh, it was gorgeousness and gorgeosity made flesh. It was like a bird of rarest spun heaven metal. Or like silvery wine flowing in a spaceship... gravity all nonsense now. As I slooshied I knew such lovely pictures.» (Kubrick, 1971). A desordem em Xalak não é sofisticada e, muito

---

Stanley Kubrick e não no livro, dando especial ênfase à apresentação da personagem em grande plano logo no início do filme: a respiração furiosa, os olhos como lâminas, a raiva contida, o esgar predatório. E à medida que o plano vai abrindo, percebemos que Alex está na posição de poder absoluto sobre todo o espaço circundante e que continua a olhar-nos e a caçar-nos. Alex apresenta-nos o grande plano do prazer predatório de Xalak face a face com o leitor.

<sup>26</sup>Termo utilizado por Alex em *A Clockwork Orange*: «ultraviolence».

menos, constitui uma via para alcançar o êxtase como a de Alex, mas é primitiva, caótica e poderosa: «Xalak comeu e bebeu ao lado de Klaus. Xalak não parou de beber. Coberto de pequenas feridas nos lábios, Xalak, de quando em quando, dava uns urros ou cantava o refrão de uma canção popular.» (Tavares, 2003a: 87). Xalak e Alex têm a violência e a desmesura no centro da sua vontade. Se em Alex ouvimos Beethoven e em Xalak uma canção popular, a violência é semelhante, apenas com matizes diferentes. É aí que reside o monstro, o espelho, o excesso que aterroriza e fascina. Freud refere-se a esse excesso em *O Mal-Estar na Civilização* enquanto «tendência inata do homem para o mal, para a agressão, para a destruição e, logo, também para a crueldade» (1930: 77) e que Xalak tão bem ilustra: «Xalak só repetia várias vezes: fiz o que era urgente. / Xalak não falava sobre isso, mas o medo que os outros lhe tinham devia-se em parte ao modo impressionante como tinha matado o casal.» (Tavares, 2003a: 74).

Tanto Alex como Xalak agem por via do mal sem qualquer consciência moral, pelo que o medo se encontra igualmente expungido, ou seja, e ainda na senda do pensamento freudiano, não há medo da autoridade porque não há medo do *superego*, não há limites e tão pouco «consciência moral [enquanto] consequência da renúncia aos instintos» (Freud, 1930: 88). É esta deformação que se pode definir como monstruosa tanto em Alex como em Xalak. Como refere José Gil em *Monstros*:

Se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-inumano [...] Nele se confundem duas forças de vectores opostos: uma tendência à metamorfose, e o horror, o pânico de se tornar outro. [...]

Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós [...] nos ameaça de dissolução e caos. (1994: 125).

Xalak e Alex trazem à superfície essa metamorfose e dão a ver o lado mais escuso da natureza humana: o lado suspeitado, mas nunca afirmado. Podemos encontrar a síntese desse inferno comum (lido enquanto catacumbas do humano) na personagem Mr. Hyde do romance de Robert Louis Stevenson, *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, a segunda personagem convocada à mesma mesa com Xalak e Alex, e que poderíamos definir como o arquétipo do monstro no humano.

Por que é Mr. Hyde um agente tão nuclear do medo? Porque vem provar a impossibilidade de fuga ao monstro, patente em Xalak e Alex, através das suas condutas amorais. Aliás, Mr. Hyde partilha com Xalak algumas particularidades, nomeadamente

os comportamentos bestiais e os urros que remetem para um estágio anterior à razão. Poder-se-ia afirmar que Mr. Hyde prefigura o *id*, a total ausência de limites éticos e morais, permanecendo somente o instinto. Mr. Enfield descreve-o da seguinte forma:

He is not easy to describe. There is something wrong with his appearance; something displeasing, something downright detestable. I never saw a man I so disliked, and yet I scarce know why. He must be deformed somewhere; he gives a strong feeling of deformity, although I couldn't specify the point. [...] I can't describe him. And it's not want of memory; for I declare I can see him this moment. (1886: 12).

A intangibilidade de Mr. Hyde não impede a percepção da sua presença, nomeadamente da parte mais oculta do humano que não se quer ver. Por isso, só pode ser intuída, suspeitada e temida. A deformidade invisível de Mr. Hyde é a exposição flagrante da cicatriz de Xalak ou do olho com as pestanas gigantes de Alex. Mais tarde, nesta obra de Stevenson, percebemos que Mr. Hyde é caracterizado pela sua «ape-like fury» (1886: 26), «a masked thing like a monkey» (47) ou ainda «shrank back with a hissing intake of the breath» (18), características ligadas à bestialidade e à desrazão que ecoam o comportamento de Xalak: para além dos urros, da dança, da baba, da nudez e das canções infinitamente repetidas, «Xalak ainda acordado fazia algo absolutamente irracional: com as mãos arrancava ervas.» (Tavares, 2003a: 88). Xalak partilha com Mr. Hyde o descontrolo e a imprevisibilidade, agentes do medo no espaço civilizado. Pertencente a este espaço civilizado, encontra-se Dr. Jekyll, ou seja, o agente da razão, da conduta social informada e da consciência moral exemplar. Mas foi a sua curiosidade que permitiu a emersão de Mr. Hyde, ou seja, independentemente de quaisquer poções (o surgimento da personagem deveu-se em primeiro lugar a uma poção que Dr. Jekyll preparou no seu laboratório), o minotauro espreita no labirinto de Alex, de Xalak, de qualquer humano. Cada uma das personagens é o monstro a anunciar a presença do desvio que pode a qualquer momento surpreender os mais prevenidos. A separação definitiva entre normal e anormal não é possível pois, como adverte Blake:

The human dress is forgèd iron;  
The human form, a fiery forge;  
The human face, a furnace sealed;  
The human heart, its hungry gorge. (1793: 44).

É a certeza da presença do monstro que Alex, Xalak e Mr. Hyde desencadeiam enquanto agentes do medo, como refere José Gil: «não será a monstruosidade capaz de suscitar um autêntico devir-outro (para além de mim próprio)? O devir-animal está sempre latente em nós» (1994: 126). Logo, o ser é alertado para a zona indeterminada entre o humano e o não-humano pois, como aponta Blake, a natureza primeira do homem é o lugar de nascimento da crueldade, assim como do ciúme, do terror e do insondável. «Dress», «Form», «Face» e «Heart» são dispositivos do engolimento do humano e do qual não há qualquer fuga.

Desta forma, enquanto agente do medo, Xalak, na sua desmedida, expõe a fragilidade da coesão do *eu*, assim como dos códigos que estruturam o corpo social, na senda do que refere Asa Simon Mittman: «the monstrous [...] calls into question our [...] epistemological worldview, highlights its fragmentary and inadequate nature, and thereby asks us [...] to acknowledge the failures of our systems of categorization.» (2012: 8). Entendamos, assim, Xalak como uma advertência para os perigos inerentes ao entendimento por meio exclusivo da razão, pois o monstro espreita nas encruzilhadas mais inesperadas da mente...

#### 4.1. Xalak e Hinnerk. Eu não sou um homem!

Je demeurai sur place tremblant d'angoisse.  
Il me semblait entendre le cri immense, infini de la nature.  
Edvard Munch

Xalak é um criminoso. Hinnerk em *Jerusalém* (2005) é um ex-combatente de guerra, do lado dos vencedores. Se para Xalak o mal é um hábito e o medo inexistente, para Hinnerk o medo tornou-se parte da sua anatomia, um novo *ethos*. Se Xalak é o monstro que exulta na monstruosidade, Hinnerk é o monstro que não quer ser monstro, que esconde as olheiras, que mostra as olheiras, que ainda quer ser humano. Ambos são predadores. Ambos partilham um incontrolável desejo de matar.

Se Xalak expõe comportamentos animais como estar constantemente a babar-se e a movimentar-se como um bicho, Hinnerk «um homem forte, estivera na guerra, combatera, tinha matado vários inimigos, escapara a emboscadas, comera mal, enfrentara o frio» (Tavares, 2005: 74). Para todos os efeitos, Hinnerk tentou cumprir o que lhe foi imposto, o que o fez derrocar na desumanização pela violência que sofreu e que, por sua vez, impôs ao Outro. Da guerra, regressou espectral, apenas com dois instrumentos: «uma pistola [...] e uma sensação constante de medo» (65). Ou seja, Hinnerk ficou preso no passado da guerra, transportando a iminência do ataque para dentro do seu dia-a-dia. Ficou impossibilitado de viver o presente por ação do medo que o petrificou. Como esclarece Freud em *Para Além do Princípio do Prazer*: «O paciente estaria por assim dizer fixado no trauma.» (1920: 12). E Hinnerk ficou fixado na guerra, pelo que criou a ilusão de que, mantendo-se num estado de constante tensão, conseguiria prevenir e antecipar todos os perigos. Por conseguinte, «parecia exibir um conjunto de procedimentos físicos restritos que deveriam ser seguidos obrigatoriamente» (Tavares, 2005: 66), o que nos remete para os comportamentos neuróticos obsessivo-compulsivos, caracterizados pelo uso do pensamento mágico. O sujeito subsiste num constante aprisionamento entre obsessões e rituais que se vê compelido a cumprir, por forma a diminuir a ansiedade: «Com os hábitos certos e monótonos Hinnerk procurara diminuir as possibilidades daquilo a que se poderá chamar *o novo*. Rapidamente, em tempo de paz, percebera a relação entre o medo e o imprevisto» (68, itálicos do autor). Esta é mais uma estratégia da personagem para tentar manter tudo sob controlo, cada pequeno movimento que o possa levar a disparar.



Em contrapartida, como vimos, Xalak procura todas as oportunidades que lhe permitam matar. Ou seja, há um prazer que Xalak alimenta e uma inclinação que se manifesta, pelo menos, ambivalente em Hinnerk. O sofrimento pelo medo está diretamente ligado à violência sofrida na guerra ao ponto de a personagem continuar a vivenciar esse terror em tempo de paz: é um medo que se tornou patológico, uma reação de defesa/ataque contra perigos inexistentes, mas, aos olhos da personagem, reais: a guerra continua e cada ser é um potencial inimigo, sendo que a melhor defesa é estar pronto a matar. Como refere Gonçalo M. Tavares em *Atlas do Corpo e da Imaginação*: «No limite, um ser humano com uma dor extrema, constante, seria um ser humano irracional ou, pelo menos, sem hipótese de utilizar a sua racionalidade.» (2013b: 342). E Hinnerk tem a sua capacidade de raciocínio afetada por ação da guerra. Foi de tal maneira exposto a experiências que despoletam medo e terror que, como esclarece Lars Svendsen em *A Philosophy of Fear*, o medo tornou-se um estado crónico: «It seems that when being repeatedly exposed to experiences that provoke fear, the organs involved actually grow, so that one is in fact training the organism's ability to feel fear. This may ultimately result in an organism in a chronic state of fear or anxiety.» (2007: 27).

Efetivamente, podemos ilustrar o estado de medo permanente em Hinnerk com uma obra que expõe a humanidade em desespero e a existência sem direção. Trata-se de «O grito» de Edvard Munch de 1893. Quem grita? Ouvimos/vemos o grito nas ondas de som que se espalham pela paisagem, mas da boca da figura, assim como de todo o seu corpo, resta o vazio, o silêncio, uma doentia transparência como se o corpo ameaçasse a dissolvência nesse mesmo grito. As palavras já não têm lugar, como o próprio Hinnerk ilustra: «As palavras *aborreciam-no*. [...] Desistira das palavras. Fui combatente, comentava, quando alguém observava que ele não era um falador.» (Tavares, 2005: 95, itálicos do autor). Depois do que testemunhou, do que fez e do que lhe fizeram, as palavras são acessórios dispensáveis e resta o grito informe, «*o verbo grotesco, o verbo animalizado*» (Tavares, 2013b: 348, itálicos do autor) do homem só, intranquilo, de Hinnerk e da sua paisagem interior e exterior. Como o céu tortuoso em Munch, assim em *I* de Gonçalo M. Tavares: «afinal o céu é um pisa-homens / e não gostamos, nunca gostámos.» (2004a: 36).

Ou seja, passamos do grito de um homem, ao de uma espécie, de um cosmos. Como esclarece Paul Ardenne em *L'Image Corps*, referindo-se àquela composição de Munch: «Le monde n'est plus séparé de la figure, il l'enserme au contraire, elle se blottit en lui, s'écroule, se tord de concert avec lui.» (2001: 74). Estamos dentro do «espaço

psicológico» de Hinnerk e da incorporação do sofrimento explícito no rosto distorcido da figura em Munch. Por sua vez, Hinnerk tem «[o]lheiras quase de animal noturno [...] uma pele dobrada várias vezes sobre si própria. Tratava-se de facto de uma concentração em redor dos olhos, não apenas de pele, enrugada, mas ainda de intensidade [...] ele “era” os seus olhos e aquela pele.» (Tavares, 2005: 66).

As crianças têm medo do monstro que, por sua vez, tem medo das crianças e do mundo por inteiro. Esconde-se. É mais um pária; o medo e a vontade de matar vão crescendo. Não por prazer, como em Xalak, mas por uma involução provocada pela guerra que exacerba a cedência aos instintos, involução que tornou Hinnerk tão predatório que «seria capaz de comer carne humana.» (99). Assim, Hinnerk move-se em dois planos de ataque: o primeiro plano é constituído pela arma como prótese da mão que dispara: «[o] punho da arma cheira a homem» (97), e ainda pela outra parte da mesma arma que «cheirava a outra coisa: a metal; um cheiro profundamente intimidatório» (*ibidem*), ou seja, a fusão da carne com a «terceira linguagem». No segundo plano, deparamo-nos com a antropofagia, a figura do monstro enquanto ser pertencente a um «état antérieur à la société des hommes, ce qui reste çà et là d’anciens mondes en général horribles, de fréquentation dangereuse.» (Ardenne, 2001: 381). Hinnerk incorpora esta totalidade de «O Grito» de Munch. Hinnerk é o homem que grita que não é homem: «eu não sou um homem, eu sou outra coisa, outra coisa!» (Tavares, 2005: 75). A personagem já não se pode aceitar como homem porque o que vê espelhado no olhar do Outro é o medo do monstro. Assim, é mais fácil para o monstro tomar sobre si a ação de predação dos que escarnecem, dos que nem sequer suspeitam da verdade atrás das olheiras, dos que são surdos ao grito.

Jean-Paul Sartre, em *Saint Genet. Ator e Mártir*, quando se refere aos motivos de Jean Genet para a conversão ao mal, diz algo que também se pode aplicar a Hinnerk: «Na decisão de ser o que fizeram dele, Genet associa pois, pela força, uma vontade pura que o definirá *a posteriori* pela totalidade dos seus atos, a uma substância que preexiste às suas ações e que as produz por uma espécie de necessidade interna, como as conseqüências decorrem de um teorema.» (1952: 71, *itálicos do autor*). Não se quer com isto desresponsabilizar Hinnerk, mas chamar a atenção para a mútua influência entre os indivíduos, na crueldade, na compaixão, na presença do monstro escuso em cada um:

Mas na pele concentrada debaixo dos olhos de Hinnerk ocorrera algo de mais complexo [...] uma fusão entre diversos factos da sua biografia, transformados, ao longo dos anos, numa

matéria comum, matéria assustada que manifestava medo do homem [...] mas que também, ela própria assustava. Quantas vezes de Hinnerk, o homem que tremia com medo dos outros, quantas vezes não haviam dito dele [...] *cara de assassino*, tem *cara de assassino*. (Tavares, 2005: 66-67, itálicos do autor).

O que é uma cara de assassino? As crianças também diziam «vem aí o homem» (74): *ecce homo*, a ironia na negação da condição da espécie, pois nesta afirmação subentende-se «eis o monstro»; é aqui que monstro e homem se tornam sinónimos. Hinnerk torna-se monstro, da mesma forma que Xalak é visto como monstro, um animal assassino. Mas Hinnerk ainda se lembra do que é ser humano. Para ele, manter-se vivo é sofrer e ter medo. O resto, o amor, a compaixão, tornaram-se escombros da guerra. Relembrando as palavras da criatura de Frankenstein em *Frankenstein or The Modern Prometheus* de Mary Shelley: «All men hate the wretched; how, then, must I be hated who am miserable beyond all living things!» (1818: 99). O ódio/medo que nutrem por Hinnerk e que este nutre pelos outros e por si próprio evolui para a vontade crescente de colocar em marcha a «energia violenta» (190) que a personagem sente crescer em si, tal como a criatura de Frankenstein face ao que vai descobrindo relativamente ao funcionamento do *homo sapiens*. A criatura sofre a queda da inocência e faz a escolha do mal por vingança, pela ausência dos afetos e a desilusão face ao que apreende da natureza do ser humano. Similarmente ao que a criatura sentiu no início, quando experimentou o espanto, também Hinnerk experimentou, mas já depois da queda, «*um desvio da excitação*. Agradava-lhe aquela disposição para ser útil e agradavam-lhe os olhares simples daquele casal [...] o impulso de *querer impressionar*» (Tavares, 2005: 240, itálicos do autor) como uma criança, da mesma forma como a criatura se sentiu quando cheirou as flores e ouviu o canto dos pássaros pela primeira vez. Mas tudo acaba por resumir-se ao «*ar de assassino*» (*ibidem*) de ambos. Tanto Hinnerk como a criatura de Frankenstein são vítimas e agentes do medo e da violência por ação do Outro que lhes serve de espelho.

Assim, a par da figura espectral de Munch e da criatura de Frankenstein, Hinnerk reflete um dos lados mais obscuros da natureza humana: o ser humano vítima de forças que não pode controlar, enquanto agente ou vítima do terror. Como refere Igor Furão em *Entre “Bios” e “Política”: A Tetralogia O Reino de Gonçalo M. Tavares*:

O medo constante, resultante da experiência traumática que Hinnerk viveu durante a guerra, transformou-o irreversivelmente em “outra coisa” não humana [...] um ser em

permanente competição [...] em que os instintos primários exacerbados pela acção de emoções secundárias/sociais tornaram o perigo e a necessidade de matar os seus principais motores de sobrevivência. (2013: 70).

Efetivamente, a guerra despoletou em Hinnerk a excitação de matar, de devorar o outro, um pouco como em Xalak, dependente da sua predação. Mas quem/o que é Hinnerk? Essa «outra coisa» é o grito da sua humanidade, ameaçada e perigosa, em desespero num último pedido de ajuda. Xalak, por sua vez, dispensa qualquer tipo de apoio. Pelo contrário, revela prazer na entrega ao mal. Nesta personagem, o problema do humano está na sua desumanidade, ao passo que em Hinnerk o problema reside na sua impossibilidade.

Como vimos, a condição de Hinnerk foi despertada pela guerra, cujo gatilho é o medo. Tem medo da liberdade. Já não a reconhece. O perigo tornou-se uma dependência, uma forma de transmutar a ansiedade em falsa segurança. Hinnerk sofre aquilo a que Zigmunt Bauman se refere como medo de «segundo grau» em *Medo Líquido*: «O medo secundário pode ser visto como um rastro de uma experiência passada de enfrentamento de ameaça direta – um resquício que sobrevive ao encontro e se torna um fator importante na modelagem da conduta humana mesmo que não haja mais uma ameaça direta à vida ou à integridade.» (2006: 9).

Hinnerk subsiste na agonia de perigos inexistentes ao mesmo tempo que a sua ânsia predatória aumenta. Arno Gruen em *A Loucura da Normalidade* refere que as «[g]uerras tornam-se “necessárias” onde pessoas perderam a capacidade de verem outras como seres humanos.» (1995: 107). Será? O problema reside fundamentalmente no facto de as pessoas perderem a capacidade de verem as outras como seres humanos em tempo de paz e assim evitarem as guerras. Tanto Hinnerk como Xalak ou a criatura de Frankenstein são imputáveis pelos crimes cometidos, mas a ausência do olhar responsável do Outro não deixa de ter o seu peso nas penas sofridas pelas personagens e pelas suas vítimas. Sem o olhar do Outro, que permite ao sujeito ver-se e ser visto, ou seja, certificar-se de que existe, torna-se muito mais simples cair.

Como relembra Semónides no fragmento que nos chegou de «A Condição Humana»: «Não há inteligência nos homens, mas vivemos / efémeros como gado, sem sabermos / como o deus terminará cada coisa.» (s/d: 26-27).

## 5. Johana e Clako. Da coragem à paisagem

Courage is found in unlikely places.  
J.R.R. Tolkien

A resistência e a coragem podem assumir muitas formas. No caso de Johana e de Clako, começam por assumir a forma de uma pedra que acabará por dissolver-se em paisagem. Como pode a resistência assumir a forma de uma pedra?

Johana e Clako apresentam-se como dois seres frágeis, mas possuidores de uma grande força. Johana é uma mulher adulta e Clako uma criança de doze anos; ser mulher ou criança em tempo de guerra é diferente de ser homem ou soldado ou resistente, como Alof ou Klaus na floresta. Mas rapidamente a mulher e a criança ativam o sistema de defesa contra o medo. Johana baixa os olhos, submete-se, mas possui uma pedra secreta. Conhecemo-la primeiramente à saída de um velório. Não se sabe de quem:

Johana saiu do velório [...] Baixou os olhos, pediu um copo de vinho [...] Johana tinha uma pedra no bolso, uma pedra forte; percebia-se que era uma pedra forte, pequena, mas densa, há energia nas coisas e energia violenta que os olhos percebem, Johana tirou a pedra do bolso, colocou-a em cima do balcão. Não é um candeeiro, disse ela, se funcionar, cega-te. Mas ela não disse isto, pensou isto. O homem percebeu. (Tavares, 2003a: 16).

Johana possui uma pedra de energia, uma pedra ética que funciona como uma bússola em tempo de guerra. Tem consciência da sua condição de mulher. Essa condição é flagrante e obriga Johana a definir rapidamente as armas a usar para se defender.<sup>27</sup> Apesar de Johana só estar armada com a coragem que consegue evocar face a um inimigo fisicamente mais forte, tem a pedra, ou seja, a sua emanção de força. Essa força, por mais frágil que se possa apresentar, é a sua. Ou seja, naquele simples momento no bar, Johana exerce o seu direito. Como refere André Comte-Sponville em *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*: «a coragem não é a ausência de medo, é a capacidade para enfrentá-lo, dominá-lo e vencê-lo, o que supõe que ele existe ou deve existir.» (1995: 59). Desta forma, a coragem de Johana constitui uma decisão consciente face ao medo. Não é uma ação heroica, não muda os destinos de um povo, mas é a sua

---

<sup>27</sup>Refiro-me a Herthe e à escolha da prostituição como estratégia para se proteger. Todas as ações desta personagem procuram assegurar a sobrevivência com a melhor qualidade de vida possível. Ideais e consciência moral são secundários face à urgência da manutenção do corpo num cenário de devastação.

ação corajosa, com a sua «energia violenta» (16) que lhe permite beber um copo de vinho num sítio onde não servem mulheres. Assim, Johana exercita constantemente os músculos que lhe impedem a derrota, como refere Gonçalo M. Tavares em *Breves Notas sobre o Medo*:

Como é sabido, a contração visa quase sempre a acção – o ataque e a defesa – e quando, pelo contrário, o músculo relaxa, é porque de nada tem medo, o meio que o envolve não o inquieta e por isso, no limite, pode até adormecer. [...]

Sem a presença visível de adversários, os músculos preparam, meticolosamente, a própria derrota.» (2012: 191).

Johana não sofre a «decadência dos tecidos» (*ibidem*) porque o medo obriga-a a um estado de alerta constante. Tal facto não pretende atribuir ao medo um carácter positivo, mas preventivo. Com os músculos oleados, Johana está preparada para a ação. No entanto, a fisiologia tem os seus limites; a certa altura, corpo e espírito quebram.

Clako, por sua vez, é uma criança de doze anos, «vivo, saudável, intacto, bem tratado, bem recebido pelos militares.» (Tavares, 2003a: 56). A olho nu, Clako não possui qualquer necessidade de abandonar o seu espaço de conforto para se entregar a um espaço de insegurança, mas decide agir e foge para a floresta, para junto de Alof e dos outros resistentes. Tinha sido aluno de música de Alof antes da guerra e, segundo este, «não era bom músico, nunca poderia ser bom músico. Era demasiado agitado. Mas Alof lembrava-se dele. Um miúdo forte. Sabia desprezar como um adulto e agarrar.» (57). Clako, como Johana, faz uma escolha. O pensamento despoleta uma ação que traz uma ética de afirmação da personalidade. E a coragem é isso: uma ação profundamente individual; ou seja, Clako assume-se como uma força ativa, na senda daquilo que Nietzsche descreve em *A Vontade de Poder*: a vontade de poder pode aparecer «[e]ntre os oprimidos e escravos de todas as estirpes, sob a forma de vontade de “liberdade”: o mero facto de nos soltarmos dalguma coisa parece ser um fim em si» (1906: 381, itálicos do autor). E Clako opera essa libertação, fazendo uso da sua vontade, na senda do que esclarece Gilles Deleuze em *Nietzsche*: «da vontade de poder como princípio plástico de todas as nossas avaliações, como princípio escondido para a criação de novos valores não reconhecidos» (1965: 23). Ou seja, Clako exerce a sua vontade de poder enquanto criação de novos valores, neste caso de oposição à guerra, de procura de justiça, ao serviço da sua ética, na linha do que refere André Comte-Sponville:

temos de vencer em nós tudo aquilo que treme, que resiste e que preferiria uma ilusão tranquilizadora ou uma mentira confortável. Daí a chamada coragem intelectual, que é a recusa, no pensamento, de ceder ao medo: a recusa de submeter-se a outra coisa que não a verdade, à qual nada assusta, ainda que assustadora ela mesma. (1995: 60).

Exercer a vontade de poder (tendo como pano de fundo a coragem e, atrás da coragem, o medo) remete Clako para a sua autenticidade, a coerência interna absoluta que, por sua vez, é em si outro ato de coragem. Como refere José Antonio Marina em *Anatomía del Miedo*: «Esto era lo que significaba *virtus*: la fuerza moral de un hombre ante el peligro y la desgracia.» (2006: 221, itálicos do autor). E é no exercício da *virtus* que Clako apresenta um comportamento livre, pois não permite que o medo lhe iniba a vontade de ação (individual ou em conjunto com elementos da resistência). Desta forma, a ação de Clako procede da sua consciência axiológica:

Os tribunais privados, íntimos, impõem mais respeito do que a montanha. Não consegues olhar de frente para aquilo que te constitui e se mantém espesso apesar das grandes mudanças. És tu quem decide quantos talheres colocas em cima da realidade. Escolhes o instrumento, e escolhes a ponta que salva e a ponta que mata. (Tavares, 2003a: 58).

Clako coloca-se ao serviço daquilo que Luís de Araújo, em *Ética*, designa como «imperativo de coerência», segundo o qual o sujeito age em consciência e cumprimento dos seus imperativos éticos:

Descobrimo que é da sua livre reflexão perante a vida que surgem os valores, todo o indivíduo invoca necessariamente a liberdade como fundamento último da sua tábua axiológica, porém, na inevitável aceitação desta autonomia, terá de se assumir como responsável pela sua criação, e assim se compromete num imperativo de coerência que o levará a defrontar-se face a face com as consequências dos seus juízos de valor, mormente dos seus actos. (2010: 185-186).

A ação unifica o pensamento, ou seja, une a vontade e a razão e ambos guiam o intento do sujeito ao serviço da consciência moral. Em última instância, é na ação, a qual implica uma escolha, que Clako obtém a prova empírica de fidelidade a si mesmo, sendo que esta prova/ação constitui um escudo eficaz contra o medo. Desta forma, Clako serve-se da sua pedra de resistência, da sua ética, enquanto pilar dos seus atos de coragem: «Nenhum mistério: apenas certas pessoas não gostam de ser indecentes. O

coração não é só uma víscera tenra. Há um sistema moral algures na parte mole do corpo. E um sistema é uma coisa grossa, que permanece fortemente no lugar: uma pedra. Um cubículo de metal.» (Tavares, 2003a: 57). A ética de Clako não é subjugada pelo medo. Pelo contrário, a ética alimenta a coragem. Esta é um produto do presente e da vontade do sujeito. É a pedra de energia sempre pronta. Será uma das ações de Clako, ao serviço da resistência, que alterará radicalmente a sua posição no mundo: o assassinato de Ortho, o noivo da sua irmã Herthe.

Johana, por sua vez, atreve-se a amar em tempo de guerra, algo impensável para Herthe, por exemplo. Para esta personagem, o amor seria sempre um impedimento ao seu pensamento estratégico ou, pior, uma derrota efetiva no decurso da guerra, traduzida na pobreza ou mesmo na morte. Johana partilha o medo da morte com Herthe, mas insiste nos afetos, mais precisamente, no seu amor por Klaus, um resistente: amar Klaus constitui uma situação de risco, mas também um ato de coragem. Johana está sempre com medo e sempre a tentar resistir a esse medo. Tem absoluta noção do perigo que a rodeia, da invasão dos corpos e das consciências e, face à impotência que experiencia, «urina-se nas calças» (Tavares, 2003a: 17). Johana sente-se sitiada face ao que testemunha e urinar-se é a reação do seu corpo em situação de alarme, de extremo medo.<sup>28</sup> Ao mesmo tempo, ao nível da consciência, a personagem compreende as implicações da entrada dos tanques na cidade, da música estrangeira, da língua incompreensível, e teme por Klaus: «Johana olha pela janela. Klaus, o amante, ainda não chegou. Enquanto o amante não chega a mulher não sai da janela.» (21). Johana ama Klaus, apesar da sua cobardia, «e isto só significa que enquanto se ama não se consegue ver no outro a cobardia.» (29). Para Johana, amar em tempo de guerra é resistência, coesão e esperança, pelo que aceitar a cobardia de Klaus seria abdicar de uma parte da sua pedra de força.

Todo o trilha da resistência exige perseverança como fonte de força para assegurar a perdurabilidade nas circunstâncias mais adversas. Com este binómio

---

<sup>28</sup>A reação de Johana ao medo caracteriza-se pela reação do sistema nervoso autónomo, comum aos outros animais possuidores de sistema límbico, a parte mais antiga do cérebro. Este ordena ao sujeito que ataque ou fuja. Na fuga, o corpo livra-se de tudo o que comprometa a sobrevivência, por exemplo, através da micção e da defecação. A reação de emergência é ativada pela amígdala, centro de alarme para a auto-preservação, situada no sistema límbico. Por isso, Johana urina-se nas calças. Jean Delumeau esclarece: «em termos clínicos e fisiológicos, o que é o medo? É uma emoção-choque [...] o organismo reage por comportamentos somáticos e alterações endócrinas que podem ser muito contrastantes dependendo das pessoas e das circunstâncias: aceleração ou diminuição do ritmo cardíaco, [...] paralisação ou exteriorização violenta e, no limite, inibição ou, ao contrário, movimentos desconexos ou atabalhoados.» (2007: 39).



presente – resistência e perseverança – façamos acompanhar Johana e Clako por algumas peças criadas por alguém familiarizado com a dureza e a energia da pedra, do gesso, do bronze e da madeira: Alberto Giacometti. O escultor talvez se reconhecesse nos seguintes versos de Gonçalo M. Tavares do *Livro da Dança*:

No princípio a escultura.

[...]

A escultura com a quantidade de murmúrios TORNA-SE trigo líquido, bebe-se. É alimento. É alimento, SIM, mas tranquilo: não adormece quem não dorme já, não acorda quem não é já acordado.

É assim: cometer primeiro a SOLIDEZ. (2001: 17).

Johana e Clako «cometem a SOLIDEZ» e soltam o murmúrio. O corpo torna-se não-corpo sem deixar de o ser, pois a imobilidade total só existe na morte e o princípio da morte não é o da Escultura. A Escultura é o princípio de vida. Johana e Clako sofrem ambas mudanças radicais de movimento nos seus corpos, mas não abandonam o princípio da Escultura. Em «Homme qui marche I» (1960)<sup>29</sup> de Alberto Giacometti, a persistência constitui o princípio da continuidade em cada ser humano face à adversidade. Onde está o homem que caminha em Johana e Clako? A figura é deformada nas proporções. As formas são alongadas e o corpo é de tal forma esguio e calcinado que ameaça dissipar-se no vazio. Mas isso não acontece. O corpo projeta-se e caminha na sua fragilidade e na sua força, com tranquilidade. Os braços caídos ao longo do corpo não estão em resignação, mas em compreensão profunda do seu *ethos*. Como refere Paul Ardenne em *L'Image Corps*: «Alberto Giacometti, *Homme qui marche I*, 1960 [...] le corps vit, même décharné il va. [...] Figures maigres à crever, sans doute, suggérant l'anorexie existentielle. Mais figures qui tracent leur chemin dans la réalité, et demeurent malgré tout des figures d'énergie.» (2001: 309).

Johana e Clako são figuras caminhanças que traçam o seu caminho no cenário de guerra e, como o «Homme qui marche» de Giacometti, possuem ângulos que cortam e que foram cortados, mas ganham em intensidade. O corpo do homem que caminha ensina a humildade, da mesma forma que Johana e Clako persistem, resistem e

---

<sup>29</sup>Alberto Giacometti iniciou as esculturas de «L'Homme qui marche» pouco tempo depois do final da Segunda Guerra Mundial, em 1947, o que é bastante significativo. Entrevistado por Jean-Marie Drot, por altura da série «Les Heures Chaudes de Montparnasse», Giacometti refere-se às suas esculturas: «J'ai toujours l'impression ou le sentiment de la fragilité, non? Des êtres vivants, [...] il faudrait une énergie formidable pour qu'ils puissent tenir debout instant par instant. Toujours dans la menace de s'écrouler.» (1963; transcrição nossa, a partir do francês).

avançam. O homem que caminha em Johana e Clako conhece a queda e isso acentua a sua solenidade. Johana e Clako partilham com o homem que caminha o binómio da resistência e da persistência na construção da coragem que é viver em autenticidade. Contudo, o homem que caminha é também o homem que cai. Assim, como Johana e Clako partem da coragem, ambos sofrerão a dissolução do *eu* em paisagem<sup>30</sup> face aos atentados sofridos por cada um: Johana enlouquece e Clako fica paralisado, ou seja, os dispositivos de interação e de funcionamento no mundo das duas personagens ficam permanentemente avariados, condenando-os à imobilidade. Porquê?

Vimos que Johana encontra na afetividade um suporte forte para enfrentar o medo. Clako, por sua vez, possui uma ética «fortemente no lugar», que serve de bússola para as suas ações. Ambos têm como denominador comum a coragem. No entanto, a força que alimenta essa mesma coragem dissipa-se face à adversidade que cada um experiencia, fazendo emergir a solidão.

A guerra interrompe o amor de Klaus e de Johana. Klaus é preso e Johana sente-se exposta enquanto ser humano e enquanto mulher: «Ivor e três soldados entraram à força em casa de Johana: os soldados agarraram-na, e Ivor violou-a.» (Tavares, 2003a: 30). Johana torna-se amante de Ivor e Ivor traz os medicamentos para a mãe dela, Catharina. Catharina adormece e «Johana masturba-se» (45). É a única auto-gratificação que lhe resta, Eros, enquanto derradeira pulsão de vida contra a morte que a ameaça constantemente (o que Johana partilha com Ivor não passa de um ato consequente das contingências da guerra que começa na sua violação e termina na resignação). Ou seja, a personagem move-se no espaço-jaula giacomettiano: a jaula dos seus acontecimentos, prisão da sua escolha, para sobreviver. Assim, a presença de Ivor não reflete a continuidade do amor. Este sentimento já não existe como opositor ao medo. Agora, Johana estabelece uma relação de necessidade, sobrevivência e atualização da realidade. Tal como Johana usa a água em que a sua mãe tomou banho para, a seguir, ela própria se lavar, assim Ivor não passa dessa «segunda água» na qual Johana se lava depois de limpar a mãe. Ivor é apenas uma solução em tempo de guerra, uma saída de emergência, pautada pela integração de novas normas, como conseguir medicamentos para a sua mãe: «Mas os dias prosseguiam e o país havia mudado:

---

<sup>30</sup>Leia-se paisagem no sentido atribuído por Gonçalo M. Tavares: «O pensamento torna-se uma parte da paisagem quando não se transforma em acto. E a paisagem é uma coisa que se pisa ou vê.». (2003a: 119). Aqui, paisagem não é um cosmos que se sabe defender. Ora, em Gonçalo M. Tavares paisagem opõe-se a natureza, sendo caracterizada pela passividade. A natureza, sim, é temível, capaz de aniquilar o humano. Por isso Lenz Buchmann teme tanto a natureza e não as paisagens. A natureza é a «força subterrânea», o inimigo que pode atacar a qualquer momento.

Johana era a amante de Ivor, jovem oficial. E Ivor trazia pontualmente os medicamentos para Catharina.» (Tavares, 2003a: 82). Assim, a guerra muda as circunstâncias: aquele que violou Johana é agora quem assegura a saúde da sua mãe. Esta situação ainda é integrável no quadro concetual de Johana, mas não deixa de ser uma decisão operada pelo medo. Como esclarece Gonçalo M. Tavares em «Havíamos de falar de medo», conferência pertencente ao ciclo organizado pelo Centre for Research in Ceramics & Composite Materials da Universidade de Aveiro:

Eu acho que uma ação que é consequência do medo, de certa maneira, eu diria que não é uma ação totalmente livre. [...] Ou seja, alguém que, por exemplo, decide, pensamos, decide amorosamente por medo, acho que essa decisão não é livre, se decide politicamente por medo, a decisão não é livre [...] De certa maneira está a abdicar daquilo que nós nos orgulhamos, não é? Que é esta capacidade para decidir de uma forma livre. [...] É preciso, de certa maneira, uma energia que nos faça sair do lugar onde estamos. Essa energia, digamos, pode ter uma carga negativa, a energia do medo, ou pode ter uma carga positiva que é a energia do desejo. (2013; transcrição nossa).

Ao passo que com Klaus Johana age ao abrigo da energia do desejo, com Ivor age ao abrigo da energia do medo. Johana opera uma reconcetualização com Ivor, resignando-se a uma nova conjuntura necessária à sobrevivência. Não sobreviverá, contudo, à violação de Klaus. Como refere Pedro Meneses em *A Natureza Não Reza. Sobre a Tetralogia O Reino de Gonçalo M. Tavares*: «O corpo que ama ingenuamente Johana é o que a entregará à loucura.» (2012: 139). O texto tavariano não explicita qualquer violação física a Johana. Explicita uma tensão expectante: «Johana está parada no chão, a olhar para Klaus. Treme. Não se consegue mexer. Está a tremer muito, um tremor estranho, íntimo.» (Tavares, 2003a: 84). O facto de Klaus tolerar a violação de Catharina por Xalak é suficiente para operar uma ação violenta na psique de Johana. E o indivíduo Klaus que sai da prisão não é o mesmo que tinha entrado. Aquilo que ainda poderia constituir matéria não invadida pelos «sons pretos» rapidamente cede face às violações de Xalak e à indiferença de Klaus. Desta forma, Johana confronta-se com a derrocada do seu sentimento amoroso face ao atentado de Klaus contra o seu sistema de crenças, restando o medo com o rosto do «tremor íntimo». Neste tremor estão imbricados o amor que já não existe, ou seja, a memória, o desejo que ainda resta, e o medo atual face à incapacidade de reconhecer o homem à sua frente, outrora parte importante da sua coerência interna. Em pouco tempo, incapaz de integrar a total

violação dos seus constructos afetivos, Johana sucumbe. Desta forma, a personagem paralisa, inibe-se, não foge, não ataca. Apenas permanece: «Johana estava parada e só ouvia. Há já algumas horas que não tinha qualquer ataque demente, mas Ivor, por precaução, havia conseguido que uma enfermeira fosse mobilizada para aqueles primeiros dias. [...] / Ivor também rapidamente se desinteressou de Johana. Está louca!» (Tavares, 2003: 86).

De facto, Johana sofre um choque que estilhaça as suas fronteiras de entendimento do mundo, levando-a ao pânico, à anulação individual e à consequente desordem ontológica. Como esclarece Veridiana Alves da Sousa Costa em *Lei Simbólica, Desamparo e Pânico na Contemporaneidade*: «o sujeito acometido pelo pânico, paralisado no desamparo, também faz um corte com a realidade, por conta da inadaptabilidade às exigências daquela. [...] E sofre, caindo, literalmente somatizando; por isso desmaia, desfalece, fica paralisado. Eis a especificidade do pânico.» (2005: 147). E Johana experiencia o pânico face a Klaus, ou seja, face ao objeto dos seus afetos, entregando-se, em última instância, à paralisia dos sentidos. O que resta?

Do espírito de Johana, sobra apenas uma réstia ínfima, mas fundamental, de entendimento invisível a olho nu. Para a compreendermos, aproximemos a personagem da figura de Giacometti «Mains tenant le vide (Objet invisible)»<sup>31</sup> (1934). Trata-se de uma figura que segura, entre os seus dedos delicados, o vazio, despojada e consignada a um espaço retangular que lhe delimita o corpo.<sup>32</sup> O observador interroga-se sobre o objeto invisível que a figura segura nas mãos: vazio dotado de uma poderosa presença, capaz de fazer questionar a própria natureza do real. Este vazio constitui um epílogo interminável traduzível no «sorriso largo» de Johana, essência do entendimento inacessível a olho nu. Sobrepondo Johana nesta figura, ambas partilham a capacidade de suspensão, presas e livres no mesmo compasso. Johana, presa num lugar onde a consciência de si já não é a que possuía antes do choque (a circunscrição retangular que ladeia toda a figura), e livre ainda na manutenção da sua réstia de verdade, com as mãos

---

<sup>31</sup>No documentário de Michel van Zele «Alberto Giacometti: Qu'est-ce qu'une tête?», Sabine Weiss esclarece: «Ça s'appelait, donc, l'objet invisible, mais c'est aussi "Les mains tenant le vide" et c'était pour lui un jeu de mots parce que c'est aussi "Maintenant le vide". C'était là peut-être aussi la fin d'une époque et où il faisait le vide.» (2001; transcrição nossa, a partir do francês).

<sup>32</sup>Esta escultura originou inúmeras interpretações. Numa, a figura estaria a segurar Ka (o sopro invisível da alma na tradição egípcia); noutra, tratar-se-ia da Madonna de mãos vazias. O que se sabe com certeza é que se trata de um monumento ao pai de Giacometti. Relativamente ao vazio nas mãos da figura, este pode assumir notas místicas muito fortes, que eu gostaria de associar ao sorriso de Johana face ao estado de Catharina, assim como à leitura que Mylia faz das almas em *Jerusalém*. Penso que o vazio é traduzível em mistério; estaríamos próximos da noção de Nada defendida por Heidegger em *O que é a Metafísica?* (1929): o Nada constitui o princípio de emersão do ser, através da angústia.

cheias de algo invisível à razão: o sorriso face à felicidade da mãe, face à morte da mãe e que só Johana compreende, o segredo impenetrável a qualquer técnica:

Talvez o sorriso de Johana, da mulher doente que era agora Johana, talvez esse sorriso, aquando da notícia de que a mãe havia acabado de morrer, tivesse origem no que o médico disse a seguir:

Conheço o sofrimento, Johana, e ela morreu bem.

Foi aí, nesse momento, que Johana sorriu de maneira larga: como se tivesse um segredo. (Tavares, 2003a: 108).

Clako também sofre um golpe do qual não recuperará. Foi atingido a tiro em sítios importantes: principalmente na sua capacidade de escolha, o que traz consequências decisivas à sua pedra de resistência. Como *Atlas do Corpo e da Imaginação* defende: «A ética não é mais do que a decisão primeira *de não viver de qualquer modo*, de não deixar que as circunstâncias determinem, a cada momento, as acções do indivíduo. A ética procura impor as acções antes de qualquer constrangimento: *agirei independentemente do que aconteça*.» (2013b: 453-454, itálicos do autor). Ora, Clako ficou impedido de agir. Ficou obrigado à condição anterior da qual fugiu para se tornar um resistente: «era um rapaz fisicamente neutro, mas aceite e respeitado na cidade. Doente nos movimentos e na linguagem, precisando de uma outra pessoa para se movimentar, para se alimentar, e para se deitar. Mas não tinha a doença da falta de dinheiro.» (2003a: 114). A capacidade de ação de Clako está totalmente condicionada pela incapacidade do seu corpo. Herthe, ao denunciar o irmão, aniquila uma importante parte da sua humanidade. Como esclarece Hannah Arendt em *A Condição Humana*: «Só a acção é prerrogativa exclusiva do homem, nem um animal nem um deus é capaz de acção, e só a acção depende inteiramente da constante presença de outros.» (1958: 39). A ação politiza o humano e Clako fica incapaz de ação ou de discurso, desprovido daquilo que «era exclusivo dos seres tocados pelo divino.» (116). A ação do tempo sobre Clako revela-se na dissolução do *eu* e «por isso [Clako] passou em poucos anos para a aceitação calma de tudo» (*ibidem*). Não há medo, mas também não há coragem ou resistência. Clako está reduzido a uma situação que Gonçalo M. Tavares descreve em *Breves Notas sobre o Medo*: «Estás vivo e, no essencial, há uma falha – não se ter ainda morrido não pode ser, afinal, nunca, a última das satisfações.» (2012: 169). Clako ficou reduzido a um ser que espera. Desprovido da capacidade de agir, «nunca será considerado um intruso no mundo, a natureza não se sentirá ameaçada

[...] e o que ameaça a natureza são as acções: os momentos em que os humanos abandonam a audição, e mesmo a linguagem do discurso» (Tavares 2003a: 115).

Resvalado na incomunicabilidade, Clako já não é o homem que caminha, mas o homem que cai. Não caminhando, paralisado, fica reduzido a uma cabeça não funcional. Clako não fala, só escuta: «Clako, entretanto, não tinha feito qualquer progresso: mexia apenas alguns dedos e não conseguia falar nem escrever, porém não tinha piorado. Estável era a sua situação» (Tavares, 2003a: 126). E o que é uma cabeça? André Breton parecia ter a certeza da resposta. Giacometti não.<sup>33</sup> Quanto a Clako, resta a surpresa de se confrontar com um corpo que não funciona e uma cabeça que vai cedendo. Respondamos a esta questão acompanhados pela escultura «Tête sur tige» (1947) de Alberto Giacometti e pelas palavras do próprio escultor:

À ce moment-là, je commençais à voir les têtes dans le vide, dans l'espace qui les entoure. Quand, pour la première fois, j'ai aperçu clairement la tête que je regardais se figer, s'immobiliser dans l'instant, définitivement. Je tremblais de terreur comme jamais encore dans ma vie et une sueur froide courut dans mon dos. Ce n'était plus une tête vivante mais [...] quelque chose de vif et mort simultanément. Je poussais un cri de terreur [...] comme si j'entraais dans un monde encore jamais vu. Tous les vivants étaient morts [...] Je ne sais si je suis un comédien, un filou, un idiot ou un garçon très scrupuleux (Giacometti, *apud* Zele, 2001; transcrição nossa, a partir do francês).

Ver as cabeças no vazio é atestar a condição solitária do ser humano no mundo. Essa certeza é aterrorizadora porque as cabeças no vazio são sujeitos pensantes, ou seja, conscientes, mas que permanecem em suspensão sem respostas. É nesse momento que o observador percebe que é apenas mais uma cabeça, e revê-se nessa solidão. Assim, quando Clako se confronta com a sua nova condição, enquanto ser limitado nos movimentos e nas palavras, expõe uma cabeça monstruosa que não fala, não comunica, só ouve com um olhar parado. Aquilo que lhe resta e que o caracteriza enquanto humano é o mesmo que o anula: a incapacidade de tornar o pensamento em ação. Ainda mais, enquanto resistente na guerra, Clako era um ser de ação e «Tête sur tige» (1947) prefigura o grito de terror não exteriorizado por Clako. O grito que é dor, angústia e impotência, exprimindo a condição do humano enquanto ser profundamente só em absoluta surdez.

---

<sup>33</sup>Balthus, entrevistado no filme de Michel van Zele, narra o seguinte diálogo: «[André] Breton a dit a Alberto [Giacometti]: tout le monde sait ce que c'est qu'une tête aujourd'hui et Alberto a répondu: moi, pas.» (Balthus, *apud* Zele 1963).

Efetivamente, Clako relembra que o fim da humanidade não é uma miragem ou uma catástrofe que aconteça apenas aos mais desprevenidos e isso é objeto de muito, muito medo: «Se, de repente, numa hipótese totalmente absurda, todos os humanos sofressem um acidente como Clako, a espécie humana desapareceria rapidamente numa geração.» (Tavares, 2003a: 115). Se, de repente, todos os humanos sofressem um atentado aos afetos como Johana, a «terceira linguagem»<sup>34</sup> encontraria, com certeza, terreno fértil no humano com muito mais facilidade, pois a exatidão da máquina faria as emoções evolarem-se e, no espaço vazio, instalaria a máxima binária: funciona ou não funciona? Até que ponto não nos lembram Clako e Johana os perigos da prisão invisível do espírito e a ameaça da «terceira linguagem»?

Em «La Cage» (1950), Giacometti mostra-nos uma maquete do mundo, da posição do homem no mundo. Numa gaiola, um homem em pé, de braços abertos esticados,<sup>35</sup> toca as extremidades da gaiola. O busto de um segundo homem, mais pequeno, encontra-se de perfil e parece fitar o que está para lá da área da gaiola. O que é a gaiola? A jaula na cabeça do humano? Gonçalo M. Tavares em *Animalescos* refere-se precisamente a um tipo de jaula ontológica. Esta constituiria uma prisão e cada prisão tem um tamanho diferente, pois cada ser humano tem um tamanho individual:

um outro homem foi fechado no meio de um quadrado e é evidente que tal é uma prisão simbólica ou a prisão de alguém que é louco e que confunde traços no chão com paredes verticais; um traço que acaba em quadrado não é uma construção de engenharia, mas quem está preso no quadrado não se apercebe disso e ali está como um maluco a andar de canto em canto, um animal acoissado, alguém que anda de canto em canto pelos minúsculos metros quadrados em uma solitária. (2013a: 49).

---

<sup>34</sup>Relembro a definição deste conceito (já referido no ponto segundo deste trabalho) com uma frase do autor: «O facto de uma arma conseguir, nas mesmas condições, repetir exactamente o mesmo som com duas balas diferentes. Era essa possibilidade que o assustava e o fazia temer essa terceira linguagem, mais do que as outras.» (Tavares, 2003a: 102). O perigo reside na exatidão porque esta desumaniza o *eu*.

<sup>35</sup>A figura humana de braços abertos a tocar a extremidade da jaula admite duas interpretações: figura de Cristo na cruz ou «O Homem de Vitruvius» de Leonardo da Vinci. A figura mais pequena estaria de costas para a figura maior. Sabemos que Giacometti não era crente; era um fenomenólogo com uma consciência agónica da morte. O «Homem de Vitruvius» é um produto matemático, uma ideia da perfeição que subentende a futura glória do humano; donde a sua inscrição num círculo, figura geométrica da perfeição. Ora, o homem contemporâneo já não se pode encerrar num círculo, mas num quadrado, num cubo. Humano imperfeito, comum. Como escreve Sartre em «Só a realidade me interessa», por ocasião da exposição do escultor em 1948: «Pela primeira vez ocorre a um homem a ideia de talhar um homem num bloco de pedra. Eis então o modelo: o homem [...] O *homem* ergue o braço, o *homem* crisa o punho, o *homem* é a unidade indissolúvel e a fonte absoluta de seus movimentos.» (1948: 13-14, itálicos do autor).

Estarão Johana e Clako na prisão? Aprisionados dentro de si mesmos, cada vez mais afastados da consciência? Ambos partem da coragem que é uma pedra de energia e resistência: a primeira com os afetos, o segundo com a ação. Partem também da inocência que fragiliza a pedra. Partem, portanto, do melhor e do pior princípio, terminando ambos na imobilidade: paralisia do corpo e paralisia do espírito, sendo que qualquer movimento do corpo ou do espírito tem sempre consequências em ambos, pois trata-se dos dois lados da mesma face: o corpo de Clako obriga o espírito ao silêncio e a mente de Johana obriga o corpo ao silêncio. Resultado: a imobilidade é a mesma. E a cabeça? Sem medo, mas *flatlined*.



## 5.1. Sorriso de Johana. Idiotia de Mylia. Dizer a verdade merece castigo?!

Os cavaleiros do infinito são bailarinos a quem não falta elevação.  
Johannes de Silentio

Aquando da reflexão sobre Johana e do diálogo desta com a escultura de Alberto Giacometti «Mains tenant le vide (objet invisible)», detivemo-nos sobre o possível significado do sorriso da personagem quando soube da morte da mãe, possivelmente portador de um segredo cuja substância é invisível ao humano. Qual a natureza deste sorriso? Como pode este conter algum segredo e qual a sua natureza?

O sorriso de Johana é isento de medo e expõe o entendimento de algo impossível de discernir apenas com a razão, sendo que temos indícios da matéria de que é feito esse sorriso/segredo, através da forma abnegada como Johana cuida da sua mãe:

Johana tratava da higiene de Catharina. Na pouca água que tinha ela lavava primeiro Catharina. Lavava o corpo todo da mãe: lavava cuidadosamente a vagina da mãe que ainda tinha uma ferida que não cicatrizava. [...] Na mesma água depois Johana lavava-se. Era sempre a segunda. A primeira água era para Catharina, a mãe, que estava louca. (Tavares, 2003a: 48).

Até ser internada no hospício Georg Rosenberg, a postura de Johana com Catharina é sempre de auto-sacrifício. O que poderá parecer desprovido de sentido ao olhar exterior constitui a exposição da «verdade subjectiva»<sup>36</sup> de Johana e apenas de Johana, ou seja, o que permanece de profundamente individual, quando todas as pistas da razão caem por terra, neste caso, o sorriso largo da personagem face ao trágico.

Por sua vez, Mylia encontra-se internada no hospício Georg Rosenberg porque vê almas; entra num estado outro de suspensão da ligação com o real como o entendemos *lato sensu*: «Todos foram já desencorajados de interromper Mylia quando ela está “a ver a alma”; por vezes ela sai “daquele sítio” com um insulto ou com a tentativa de um murro. Por vezes, os outros sentem-se até culpados por interceptar uma

---

<sup>36</sup>Soren Kierkegaard, em *Migalhas Filosóficas*, estuda a natureza da verdade sobre o pilar da verdade socrática (conhecimento) e o pilar da verdade no cristianismo (salvação). Interessa-nos a passagem da não-verdade à verdade por ação do instante: «Na medida em que anteriormente ele se encontrava na não verdade, com a condição, recebe a verdade, dá-se nele de facto uma transformação como a do não-ser em ser.» (1844: 58). A verdade dá-se no instante caracterizando-se por um salto de fé, como veremos relativamente a Mylia. Eis a verdade no sorriso de Johana: no instante está comportado todo o sentido de uma existência.

conversa privada.» (Tavares, 2005: 182). Mylia vê almas da mesma forma que Johana sorri, «les mains tenant le vide», quando o médico a informa de que a mãe morreu: o sorriso traz um segredo. Por sua vez, Mylia disponibiliza o enigma ao olhar exterior através do seu comportamento, entendido como uma idiotia assustadora para os agentes de normalização do corpo social. Gomperz, por exemplo, diz que Mylia está suja:

– Veja este quadro – disse o doutor Gomperz a Mylia –, foi oferecido à instituição por um pintor que aqui esteve, sete anos depois de ter saído. Sabe o que isso significa? As pessoas gostam de cá estar.

[...]

– O quadro está sujo – disse Mylia [...]

Gomperz interrompeu-a:

– Por favor não diga disparates. [...]

Este quadro não está sujo, você está suja – disse Gomperz. (175-180).

Com esta atitude, Mylia denuncia as práticas desumanas e de indiferenciação que têm lugar no hospício Georg Rosenberg, do qual Gomperz constitui o representante. A personagem é o espelho no qual Gomperz se recusa a ver e assumir a falácia dos seus próprios argumentos. Assim, Mylia está suja porque diz a verdade; o mais seguro é, de acordo com os agentes do medo, medrosos por sua vez, encarcerá-la, não vá o seu pensamento denunciador causar um motim. Como refere Michel Foucault em *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*: «Si on a fait appel au médecin, si on lui a demandé d'observer, c'est parce qu'on avait peur. Peur de l'étrange chimie qui bouillonnait entre les murs de l'internement, peur des pouvoirs qui s'y formaient et menaçaient de se propager.» (1961: 378).<sup>37</sup> Viver a existência enquanto intensidade é sempre assustador para os possuidores de um pensamento formatador e Mylia põe em causa a razão enquanto pilar absoluto do entendimento do mundo. Como refere Gonçalo M. Tavares em *Breves Notas sobre o Medo*: «Como se da boca de um louco, há muitos anos

---

<sup>37</sup>No filme de Carl Dryer, *A Palavra* (1955), Johannes pega em dois castiçais e coloca-os junto a uma janela. O pai pergunta-lhe por que razão os coloca ali, Johannes responde: «Para que a minha luz brilhe na escuridão» (Dryer, 1955, tradução minha, a partir do inglês). Todos falam da fé e da luz, da verdade e da vida, mas ninguém olha na direção de Johannes. Leem os milagres nos livros sagrados e não nos pormenores do quotidiano. Como refere o pai de Johannes e o Pastor: «Os milagres já não acontecem.» (*ibidem*). No entanto, Johannes avisa: «As pessoas acreditam no Cristo morto e não no Cristo vivo. Acreditam em milagres de há dois mil anos atrás, mas não acreditam em mim agora.» (*ibidem*). Só as crianças ouvem Johannes. Não se pretende, com este exemplo, defender que loucura é sinónimo de verdade, mas aprender a ver, através de Johannes, para lá do circuito fechado da razão, como ilustra Mylia: «[Mylia] reconhecia que o mundo disparatado era mais resistente que ela, qualquer bocado desse mundo parecia mais bípede, isto é: menos fácil de atirar ao chão.» (Tavares, 2005: 193).

desprovido de razão, saísse de súbito uma forma verbal capaz de explicar finalmente o mundo» (2012: 201). E esse pensamento intrusivo não deixa de, secretamente, incomodar Gomperz que se defende clamando que os loucos são todos imorais, colocando-os a uma segura distância de si.

Efetivamente, Mylia denuncia a insuficiência da razão, assim como desacredita a onnipotência do progresso enquanto solucionador de todos os problemas, conforme relembra a Theodor: «para se perceber a cabeça de uma pessoa não basta ser médico, tem de se ser santo ou profeta. Conseguir-se ver aquilo que está escondido e aquilo que aí vem. E o meu marido é médico, não é profeta nem santo. É médico.» (Tavares, 2005: 49). Ou seja, Mylia é um ser único, pelo que há sempre margem para o espanto ou para o milagre, quando o humano não se cinge somente ao pensamento racional. De facto, progressivamente, chegamos a um ponto onde para a técnica e começa «*um acontecimento espiritual e não terapêutico*» (200, itálicos do autor). De que natureza é este conhecimento? Respondamos a esta questão com a ajuda de Karen,<sup>38</sup> personagem do filme de Lars von Trier, *Os Idiotas*.<sup>39</sup>

Karen é uma mulher triste que subsiste num desespero surdo e o grupo de “idiotas” surge no momento em que a personagem precisa de um lugar seguro sem juízos de valor. Karen carece de um espaço para sofrer e esse espaço é o da diversão no parque Bakken e, mais tarde, na casa do tio de Stoffer com o grupo de idiotas. Como esclarece Bodil Marie Thomsen em «Lars von Trier escapando do estético»: «Karen visita o parque de diversões *por causa* de sua dor. Ela conscientemente vai a Bakken para se divertir, e para ela esta é a única forma de suportar o insuportável: ter de enterrar seu próprio filho.» (2001: 200, itálicos do autor) A decisão de não ir ao funeral do seu filho foi motivo de ostracização por parte da sua família. Desta forma, Karen tornou-se uma pária, como Mylia é uma pária, idiotas cujo comportamento não faz qualquer sentido, chegando mesmo a ser ofensivo, para o grupo no qual estavam inseridas.

Em Lars von Trier, a idiotia é a entrada num estado alternativo, aos olhos do exterior visto com piedade, desprezo, troça ou medo, mas raramente com entendimento. Contudo, a idiotia implica a presença do *pathos*, do sofrimento, neste caso, não apenas

---

<sup>38</sup>Seria interessante estender esta reflexão a mais duas personagens da trilogia de Lars von Trier: Bess de *Breaking the Waves* (1996) e Selma de *Dancer in the Dark* (2000). Ambas partilham com Karen e Mylia a experiência do sofrimento enquanto salto de fé. Tanto Bess como Selma sacrificam-se por quem amam.

<sup>39</sup>Os idiotas são um grupo de jovens adultos que pretendem desmontar as instituições sociais fazendo-se passar por indivíduos incapacitados, expondo o que para eles é absurdo no funcionamento social. Ao mesmo tempo, procuram fazer emergir o seu idiota interior, o que nenhum deles consegue, pois nunca abandonam o papel que assumem na sociedade que ridicularizam.

como dor, mas enquanto agente transformador da existência, na senda do que Kierkegaard expõe como sendo o estado religioso. Este é ilustrado por Johannes de Silentio em *Temor e Tremor* com o holocausto de Abraão e, no qual, o mundo visível se opõe ao mundo do espírito, este profundamente individual e interno. Para Johannes «Abraão acreditou sem jamais duvidar. Acreditou no absurdo.» (1843: 35) E o que permite que o absurdo deixe de o ser é a fé, como esclarece Mylia: «De repente, uma mulher esquece os acasos que a existência guarda num esconderijo e pressupõe que tudo na sua vida individual tem uma participação directa do divino. Ernst descobriu-a porque veio *por um caminho não material*.» (Tavares, 2005: 169, itálicos do autor). Assim, Mylia teoriza sobre a sua capacidade de ver almas, algo considerado idiota pela sua família.

A capacidade de Mylia de entrar nas coisas exige violência. Como expõe Gonçalo M. Tavares em *O Senhor Swedenborg e as Investigações Geométricas*: «É necessário olhar com violência para as coisas. Quem não o fizer verá apenas a aparência das coisas» (2009: 58). E tal evidência (a capacidade da filha de *ponere ante oculos* a verdade) intimida a mãe, enquanto produto do mundo exterior das aparências. Similarmente, a aptidão de Mylia para se ausentar mentalmente levou a que a ignorassem e isolassem, mas a personagem luta, pois defende o sentido da sua ação. Como ilustra Johannes de Silentio quando descreve o cavaleiro da fé: «O absurdo não pertence às distinções compreendidas no quadro próprio da razão. [...] [Só] o que o pode salvar, é o absurdo, o que concebe pela fé.» (1843: 63).

Da mesma forma, Karen evidencia o *ethos* do seu sofrimento quando «entra em paranóia»<sup>40</sup> na sala de estar à frente de toda a família. O exemplo do patético em Karen constitui um protesto contra o pensamento institucionalizado face ao pior dos sofrimentos: a perda de um filho. Ao contrário dos restantes membros do grupo, Karen «entra em paranóia» sem fingimento, pois, agindo como uma idiota, manifesta um sofrimento verdadeiro e fá-lo em liberdade de uma forma individual, íntima. Como refere Bodil Marie Thomsen: «Em Trier, o idiota desempenha o papel da quarta pessoa do singular» (2001: 205); Mylia enquadra-se nesta nova categoria gramatical e existencial, congruente com o postulado por Johannes Climacus sobre a natureza do *pathos* do instante em *Migalhas Filosóficas ou Uma Migalha de Filosofia*: «No *instante*, o homem torna-se consciente de que nasceu; porque a sua situação anterior, à

---

<sup>40</sup>Expressão usada pelas personagens no filme *Os Idiotas* de Lars von Trier.

qual já não haverá de ater-se, era decerto a de não ser; no *instante* ele torna-se consciente do seu renascer» (1844: 60, *itálicos do autor*). O instante é a vivência do paradoxo para lá dos muros da razão. O instante é o princípio do ser.

Então, onde reside o medo em Karen e Mylia? É certo que «Mylia tinha pequenos medos, medos domésticos; assustava-se, como tantas pessoas que conhecia, com ratos [...] temia também a violência física. Um medo grande, este: o do contacto físico violento com outros humanos. [...] / Outro grande medo de Mylia era o de alguém voltar a olhar para si e murmurar: eis uma louca!» (Tavares, 2005: 14). No fim, Mylia apresenta-se à porta da igreja, despojada, como Karen em paranoia na sala de estar com a família. No entanto, a igreja permanece fechada: «[d]entro da igreja estão com medo» (250), pensa Mylia. Por que têm medo as pessoas dentro de uma igreja? Por sua vez, a família de Karen permanece impenetrável e o sorriso de Johana é entendido como loucura. Ou seja, não é possível o entendimento da natureza do paradoxo de Mylia, Karen ou Johana enquanto aproximação à verdade.

É evidente que tanto Mylia como Karen ou Johana experienciam o medo. Mylia perde um filho. Karen também. Mylia é ostracizada pela família. Karen também. Ambas tornam-se párias e são abandonadas à dor. Johana é violada e abandonada. Ou seja, estamos perante situações-limite, enfrentadas através da idiotia: Karen consegue chorar a morte do filho e Mylia vê almas e expia uma morte da qual é inocente. Ambas encontram salvação através do auto-sacrifício e, aí, na solidão da sua diferença tocam o sagrado, no sentido que lhe é atribuído por Johannes Climacus: «A fé, ela mesma, é um milagre, e tudo o que se aplica ao paradoxo aplica-se igualmente à fé.» (1844: 120).

Karen e Mylia abraçam o paradoxo. É irrelevante que a igreja esteja fechada ou que a família de Karen seja ausente, porque o salto de fé, ou o encontro com o instante kierkegaardiano, não precisa de intermediários. Karen e Mylia despojam-se do medo e entregam-se ao segredo do sorriso de Johana, viabilizando a sua liberdade, intocáveis.

### III - Conclusão?

No início de *Das Rheingold*, primeira ópera de *Der Ring des Nibelungen*<sup>41</sup>, de Richard Wagner, conhecemos as três ninfas do Reno e o nibelungo Alberich. Alberich sobe do Nibelheim e, seduzido pelas ninfas, permanece na esperança de ser amado, mas é objeto de troça e repúdio. Entre a dor e a raiva, fica a saber da existência do ouro do Reno cantado pelas ninfas; sabe também que todas as riquezas do mundo e o poder absoluto pertencerão àquele que forjar um anel com o ouro do Reno, mas só quem repudiar a felicidade e as leis do amor poderá levar o ouro e forjar o anel. Alberich responde: «Poderia herdar o mundo inteiro através de ti? Renunciando ao amor manteria, todavia, o prazer? Riam, pois! [...] Continuais, portanto, sem medo? [...] Que ouçam as torrentes: é assim que eu abjuro o amor!» (Wagner, 1854). Este é o problema de *Um Homem: Klaus Klump*, levado ao paroxismo por Lenz Buchmann em *Aprender a rezar na Era da Técnica*. Na renúncia ao amor, tudo rui. Mas o que isto tem a ver com o medo?

Um pouco como na tetralogia wagneriana, na tetralogia tavariana aproximamos gradualmente de um crepúsculo, não dos deuses, mas do humano. O medo, entre o poder e o amor, constitui a fina linha que salva ou aniquila. Klaus Klump transita do medo ao fascínio e posterior rendição à «terceira linguagem»; entrega-se, portanto, à forja do anel e abdica dos afetos em prol de poder. O mesmo se passa com Joseph Walser que radica a sua força na incapacidade de amar, sempre com medo de sentir medo. Lenz Buchmann, por sua vez, é a personagem com o maior medo da morte e isso reflete-se na necessidade de domínio, como uma armadura que o defendesse da mortalidade. Hinnerk Obst torna-se um escombros da guerra, uma vítima do medo para quem os afetos são motivo de estranheza. Para Xalak, amar seria quase contra-natura; está impossibilitado de amar ou mesmo de sentir medo, todas as suas emoções estão embotadas. Ernst Spengler, Aloh e Clako são resistentes que lutam contra vagas que os

---

<sup>41</sup>A tetralogia de Wagner integra *Das Rheingold* (*O Ouro do Reno*), *Die Walküre* (*As Valquírias*), *Siegfried e Götterdämmerung* (*O Crepúsculo dos Deuses*). A obra é inspirada nas sagas escandinavas e teutônicas: caberia ao humano Siegfried redimir os deuses da sua ganância. Como refere Ernest Newman em *The Wagner Operas*: «So they [os deuses] set themselves to bring into being [...] the human hero who shall redeem them from their primal guilt and fulfil the high moral purpose upon which they have been bent from the beginning» (1949: 396). Para se purgarem dos seus erros, os deuses com comportamentos humanos criam um humano com comportamento divino: um ser que não conhece o medo.

ultrapassam, acabando amputados na força vital e nos afetos. Johana emudece com um sorriso e Mylia enfrenta os seus medos e salva-se pela fé.

Em cada uma destas personagens existe um ciclo do medo que influencia as suas escolhas. E o que encontramos desde *Um Homem: Klaus Klump* e que se vai desenvolvendo ao longo da tetralogia é um conjunto de consequências da (des)medida do humano. Cada personagem, a certa altura do seu percurso, enfrenta o seu anel (na senda da saga wagneriana), ou seja, vê-se face a face com os desejos e as fraquezas do seu próprio ego. É do núcleo desse ego que também emergem o medo e a coragem, pelo que a capacidade de escolha assume um papel preponderante na definição do *ethos* de cada sujeito.

Observando o comportamento das personagens, conclui-se que a maior inaptidão reside na falta de coragem dos afetos e tal está intrinsecamente ligado à forma como cada uma agencia o medo, enquanto vítima ou carrasco. A maioria das personagens tavianas entrega-se ao ouro do Reno enquanto escudo todo-poderoso, arma de ataque e instrumento de poder para a submissão do Outro. Ver na abjuração do amor uma força é entregar-se a uma fraqueza camuflada, caminho trilhado por Klaus, Walser, Lenz ou Xalak. Ou seja, o caminho do anel é mais fácil e de recompensas imediatas, ao passo que a persistência no trilho do sacrifício e da luta pela autenticidade, simbolizado por Brünnhilde,<sup>42</sup> por exemplo, não permite essa gratificação imediata e é, por isso, evitado.

Assim, Klaus aprende a usar o monstro residente no labirinto de cada *eu* e, enquanto novo agente do poder, demonstra ao leitor a necessidade de aprender a rezar na era da técnica face aos perigos da «terceira linguagem», numa sociedade onde o espaço da reza tem hora de abertura e fecho. Aí, encontramos Mylia à procura de um Deus fora de horas. Todavia, a técnica, o outro deus (exímio na repetição exata), não descansa, como atesta Joseph Walser, um dos principais adoradores da máquina ao mesmo tempo que Klaus e Lenz anunciam o «Cristo em redor da mesa, a inaugurar um novo século, uma nova forma de agarrar no mundo, Cristo diz palavras santas, com um pedaço de metal nas mãos, leva-o à boca, mastiga-o um minuto, dois» (Tavares, 2013a: 40). Assim, é anunciado o novo sagrado com princípio, meio e fim, assinado pelo

---

<sup>42</sup>Uma das valquírias, filha de Wotan e amante de Siegfried, que personifica a reposição da justiça. É Brünnhilde quem devolve o ouro do Reno às ninfas, sacrificando-se e deixando a promessa de um novo princípio: «Accursed ring! Terrible ring! I grasp your gold and cast it hence [...] The fire that burns me will purge the ring of the curse! [...] The end of the gods is nigh! The bright flames that leap up in my heart to engulf him and be engulfed by him, by the power of love to be his forever!» (Wagner, 1874).

humano, no qual o pão é substituído pelo metal e em que Cristo sofre um *upload*. Afinal, o medo vai ter tudo n' *O Reino*?

Quando lançamos um olhar panorâmico sobre as personagens e observamos os seus movimentos face à guerra, à tentativa de instauração de um regime totalitário, à produção fabril formatadora do pensamento, à prisão e ao hospício, parece difícil encontrar cura que sare tamanha fratura do humano. No entanto, há quem resista na floresta, há quem tenha um sorriso com um segredo, há quem veja almas e grite, para horror da maioria, que o rei vai nu. No meio dos gigantescos escombros, subsiste a luz ténue, qual luz do ouro do Reno devolvido às ninfas por sacrifício de Brünnilde, que possibilita uma nova hipótese, uma continuidade, ténue, mas com a energia da pedra de Johana e Clako.

Todavia, não nos encostemos incautos à leitura das almas por Mylia e à sua capacidade de desmontar os mecanismos perniciosos que os agentes do medo usam. Não nos tornemos incautos face à possibilidade de o medo ainda não ter tudo. Gonçalo M. Tavares deixa-nos o aviso em *Breves Notas sobre o Poder*: «Entre ali e aqui, aqui e ali, circula uma pedra, bala, bomba, insulto e etc., que posso atirar ou receber e, por isso, aquele que está ali treme e eu que estou aqui: tremo. E como tudo treme, o século XXI inventou uma nova dança: ter medo pode adquirir o nome tonto (mas que tranquiliza) de dança moderna, nada obsoleta. Se não tens medo ainda não entraste neste século, claro. De que estás à espera?» (2013: 289).



## Referências bibliopictofilmovideowebgráficas

### Bibliografia Ativa:

TAVARES, Gonçalo M.

2003a *Um Homem: Klaus Klump*; ed. ut.: 5ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2011.

2003b *A Máquina de Joseph Walser*; ed. ut.: 5ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2011.

2005 *Jerusalém*; ed. ut.: 7ª ed., Lisboa, Editorial Caminho, 2008.

2007 *Aprender a rezar na Era da Técnica. Posição no mundo de Lenz Buchmann*, Lisboa, Editorial Caminho, 2007.

### Outras obras de Gonçalo M. Tavares:

2001 *Livro da Dança*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2001.

2002 *Investigações. Novalis*, Algés, Difel, 2002.

2004a *I*; ed. ut.: 2ªed., Lisboa, Relógio D'Água, 2011.

2009 *O Senhor Swedenborg*, Lisboa, Editorial Caminho.

2010 *Uma Viagem à Índia*, Lisboa, Editorial Caminho.

2012 *Breves Notas sobre Ciência; Breves Notas sobre o Medo; Breves Notas sobre as Ligações (Llansol, Molder e Zambrano) – Enciclopédia 1-2-3*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

2013a *Animalescos*, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

2013b *Atlas do Corpo e da Imaginação. Teoria, fragmentos e imagens*, Lisboa, Editorial Caminho.

2013c «Breves notas sobre o poder», in *Granta*, nº 2, Lisboa, Edições Tinta-da-China: 285-296.

### Entrevistas:

2004b [entrevista concedida a Maria João Cantinho], in *Storm-magazine. O lugar da cultura*, Lisboa: 1-4; ed. ut.: <http://www.storm-magazine.com/novodb/arqmais.php?id=204&secn> (18 de julho de 2014).

2008 [entrevista concedida a Gonçalo Mira], «Poderia ser perigoso estar constantemente fechado num quarto», in *Arquivo da Orgia Literária*, <http://arquivo-ol.blogspot.pt/2008/01/podia-ser-perigoso-estar-constantemente.html> (1 de setembro de 2014).

2011 [entrevista concedida a Elza Gonçalves], *Euronews*: s/p; ed. ut.: <http://pt.euronews.com/2011/05/31/goncalo-m-tavares-a-moralidade-da-maquina-esta-a-alastrar-pela-sociedade/> (18 de julho de 2013).

### Conferências:

2013d «Havíamos de Falar de Medo», 22 de maio de 2013, Reitoria da Universidade de Aveiro, Ciclo «Havíamos de Falar Disso», CICECO, <http://www.youtube.com/watch?v=tJGudEIZXsk> (20 de julho de 2014).

## Bibliografia Passiva:

EIRAS, Pedro

2006 *A Moral do Vento. Ensaio sobre o corpo em Gonçalo M. Tavares*, Lisboa, Editorial Caminho.

FREITAS, Maria Ermesinda Falcão Lopes de

2010 *Parábolas do Absurdo nos «Livros Pretos» de Gonçalo M. Tavares*, Dissertação de Mestrado em Línguas, Literaturas e Culturas. Estudos Românicos: Textos e Contextos, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa; ed. ut.: [http://run.unl.pt/bitstream/10362/5502/1/tese%20Definitiva\\_jan16.pdf](http://run.unl.pt/bitstream/10362/5502/1/tese%20Definitiva_jan16.pdf) (1 de setembro de 2014).

FURÃO, Igor Gonçalo Grave Abraços

2013 *Entre “Bios” e “Política”: a tetralogia “O Reino” de Gonçalo M. Tavares*, Dissertação de Mestrado em Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa; ed. ut.: [www.academia.edu/3398006/Entre\\_Bios\\_e\\_Politica\\_A\\_tetralogia\\_O\\_Reino\\_de\\_Goncalo\\_M\\_Tavares](http://www.academia.edu/3398006/Entre_Bios_e_Politica_A_tetralogia_O_Reino_de_Goncalo_M_Tavares) (22 de novembro de 2013).

LOURENÇO, Eduardo

2010 «Uma viagem no coração do caos», prefácio a *Uma Viagem à Índia* de Gonçalo M. Tavares, Lisboa, Editorial Caminho, 2010: 13-20.

MENESES, Pedro Manuel Ribeiro de Sousa

2012 *A Natureza não Reza. Sobre a tetralogia ‘O Reino’ de Gonçalo M. Tavares*, Dissertação de Mestrado, Mediação Cultural e Literária, Área de Especialização em Estudos de Cinema e Literatura, Braga, Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho; ed. ut.: [http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/24020/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o\\_Pedro%20Meneses\\_2012.pdf](http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/24020/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o_Pedro%20Meneses_2012.pdf) (22 de novembro de 2013).

MOURÃO, Luís

2008 «Gonçalo M. Tavares – Aprender a Rezar na Era da Técnica», in *Colóquio/Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian; ed. ut.: <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/news?i=16> (30 de julho de 2014).

2012 «O romance-reflexão segundo Gonçalo M. Tavares», in *Diacrítica – Dossier Literatura e Religião*, nº 25/3, Vila Nova de Famalicão, série Ciências da Literatura, Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho, Edições Húmus: 45-61.

PINTO, Madalena Vaz

2010 «Gonçalo M. Tavares: o filho mais desenvolvido de Álvaro de Campos? Convocação de textos», in *Abril – Literatura e Valor*, Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana, vol. 3, nº4, Universidade Federal do Rio de Janeiro: 31-39; ed. ut.: [http://www.uff.br/revistaabril/revista-04/003\\_madalena%20vaz%20pinto.pdf](http://www.uff.br/revistaabril/revista-04/003_madalena%20vaz%20pinto.pdf) (1 de setembro de 2014).

SOUSA, Isabel Cunha de

2012 *Do Corpo e do Mal n’O Reino de Gonçalo M. Tavares*, Dissertação de Mestrado, Teoria da Literatura e Literaturas Lusófonas, Braga, Instituto de Letras e Ciências Humanas da Universidade do Minho; ed. ut.: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/28902/1/Sandra%20Isabel%20Cunha%20de%20Sousa.pdf> (30 de agosto de 2014)

SOUSA, Pedro Quintino de

2010 *O Reino Desencantado. Literatura e filosofia nos romances de Gonçalo M. Tavares*, Lisboa, Centro de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade do Algarve, Edições Colibri.

STUDART, Júlia

- 2010 «Gonçalo M. Tavares. O corpo desobediente», in *Insight Inteligência*, nº49, abril, maio, junho, 2010; ed. ut.: <http://www.insightinteligencia.com.br/49/PDFs/04.pdf>: 54-61 (1 de setembro de 2014).
- 2012 *A Literatura de Gonçalo M. Tavares: investigação arqueológica e um Dançarino Sutil nas Esferas O Bairro e O Reino*, Tese de Doutoramento em Teoria Literária, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, Universidade Federal de Santa Catarina; ed. ut.: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/100689/304248.pdf?sequence=1> (25 de novembro de 2013).

### **Bibliografia Geral:**

AGAMBEN, Giorgio

- 1995 *Homo Sacer. I: Il potere sovrano e la nuda vita*; ed. ut.: *Homo Sacer. I: Le pouvoir souverain et la vie nue*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.
- 2003 *Stato di Eccezione*; ed. ut.: *Estado de Excepção*, Lisboa, Edições 70, 2010.
- 2009 *Nudità*; ed. ut.: *Nudez*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2010.

ARAÚJO, Luís de

- 2010 *Ética*, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

ARDENNE, Paul

- 2001 *L'Image Corps. Figures de l'humain dans l'art du XXe siècle*; ed. ut.: Paris, Éditions du Regard, 2010.

ARENDT, Hannah

- 1958 *The Human Condition*; ed. ut.: *A Condição Humana*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2001.
- 1965 ed. ut.: «Algumas questões de filosofia moral», in *Responsabilidade e Juízo*, Lisboa, Publicações Don Quixote, 2004: 43-131.
- 1971 ed. ut.: «Pensamento e Considerações Morais», *ibidem*: 143-171.

ARISTÓTELES

- s/d ed. ut.: *Éthique à Nicomaque*, 2ª ed., Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1967.

BATAILLE, Georges

- 1957 *L'Érotisme*; ed. ut.: *O Erotismo*, 3ª ed., Antígona, 1988.

BAUDELAIRE, Charles

- 1857 «Danse macabre», in *Les Fleurs du Mal*; ed. ut.: Paris, Boking International, 1993.

BAUMAN, Zigmunt

- 1995 *Life in Fragments. Essays in postmodern morality*; ed. ut.: *A Vida Fragmentada. Ensaios sobre a moral pós-moderna*, Lisboa, Relógio D'Água, 2007.
- 2006 *Liquid Fear*; ed. ut.: *Medo Líquido*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2008.

BENJAMIN, Walter

- 1916 «Über Sprache überhaupt und afie Sprache des Menschen»; ed. ut.: «Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana», in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2012: 149-164.

BERGMAN, Ingmar (realizador)

- 1968 *Skammen*; argumento de Ingmar Bergman; com Liv Ullman, Max Von Sydow, etc.; preto e branco; Suécia.

BLAKE, William

- 1793 *Songs of Innocence and of Experience*, ed. ut.: Oxford, Oxford University Press, 1998.

BOURKE, Joanna

2005 *Fear. A Cultural History*; ed. ut.: Londres, Virago Press, 2006.

CALLENBACH, Ernst

1969 «Shame», in *Film Quarterly*, vol. 23, nº 1, University of California Press: 32-34; ed. ut.: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/1211107?uid=2134&uid=3738880&uid=2451384127&uid=2451384047&uid=2&uid=70&uid=3&uid=60&sid=21104714588763> (20 de setembro de 2014).

COMTE-SPONVILLE, André

1995 *Petit Traité des Grandes Vertus*; ed. ut.: *Pequeno Tratado das Grandes Virtudes*, Lisboa, Editorial Presença, 1995.

COSTA, Veridiana Alves de Sousa

2005 *Lei Simbólica, Desamparo e Pânico na Contemporaneidade. Um estudo psicanalítico*, Dissertação de Mestrado, Psicologia Clínica, Recife, Universidade Católica de Pernambuco; ed. ut.: <http://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/28902/1/Sandra%20Isabel%20Cunha%20de%20Sousa.pdf> (30 de agosto de 2014).

DAMÁSIO, António R.

1994 *Descartes' Error. Emotion, reason and the human brain*; ed. ut.: *O Erro de Descartes. Emoção, razão e cérebro humano*, 16ª ed., Mem Martins, Publicações Europa-América, 1996.

DELEUZE, Gilles

1965 *Nietzsche*; ed. ut.: Lisboa, Edições 70, 2009.

DELUMEAU, Jean

1978 *La Peur en Occident (XIV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> Siècles): une cité assiégée*, Paris, Fayard.

2007 ed. ut.: «Medos de ontem e de hoje», in *Ensaio sobre o Medo*, org. Adauto Novaes, São Paulo, Editora Senac São Paulo: 39-52.

DRYER, Carl (realizador)

1955 *Order*; a partir de uma peça de teatro de Kaj Munk; com Henrik Malberg e Emil Hass Christensen, etc.; preto e branco; Dinamarca.

DURLACHER, Chris (realizador)

2003 *George Orwell: a life in pictures*; ed. ut.: <http://www.youtube.com/watch?v=EuVYvkdTYWc> (30 de agosto de 2014).

ELIOT, T. S.

1925 *The Hollow Men*; ed. ut.: *Collected Poems. 1909-1962*, London, Faber and Faber, 1963.

FONSECA, A. Fernandes da

1985 *Psiquiatria e Psicopatologia*, vol. I; ed. ut.: 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

FOUCAULT, Michel

1961 *Histoire de la Folie à l'Âge Classique*; ed. ut.: Paris, Éditions Gallimard, 1977.

1975 *Surveiller et Punir. Naissance de la prison*; ed. ut.: *Vigiar e Punir. Nascimento da prisão*, Lisboa, Edições 70, 2013.

FREUD, Sigmund

1913 *Totem und Tabu*; ed. ut.: *Totem e Tabu. Alguns pontos de concordância entre a vida psíquica dos selvagens e a dos neuróticos*, Lisboa, Relógio D'Água, 2001.

1920 *Jenseits des Lustprinzips*; ed. ut.: *Para Além do Princípio do Prazer*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2009.

1924 «Neurose und Psychose»; ed. ut.: «Névrose et psychose», in *Névrose et Psychose*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2013: 25-36.

1930 *Das Unbehagen in der Kultur*; ed. ut.: *O Mal-Estar na Civilização*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2008.

GIACOMETTI, Alberto

1963 [entrevista concedida a Jean-Marie Drot], in «Un homme parmi les hommes: Alberto Giacometti», emissão nº 9 de *Les Heures Chaudes de Montparnasse*; ed. ut.: [http://www.dailymotion.com/video/xq9lhm\\_jean-marie-drot-alberto-giacometti-un-homme-parmi-les-autres\\_creation](http://www.dailymotion.com/video/xq9lhm_jean-marie-drot-alberto-giacometti-un-homme-parmi-les-autres_creation) (20 de setembro de 2014).

GIL, José

1994 *Monstros*; ed. ut.: Lisboa, Relógio D'Água, 2006.

GLEITMAN, Henry

1995 *Psychology*; ed. ut.: *Psicologia*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

GOFFMAN, Erving

1961 *Asylums. Essays on the social situation of mental patients and other inmates*; ed. ut.: *Manicômios, Prisões e Conventos*, 7ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 2003.

GOLDING, William

1954 *Lord of the Flies*; ed. ut.: Londres, Faber and Faber, 2012.

GRUEN, Arno

1987 *Der Wahnsinn der Normalität: Realismus als Krankheit. Eine grundlegende Theorie zur menschlichen Destruktivität*; ed. ut.: *A Loucura da Normalidade. O realismo como doença: uma teoria fundamental da destrutividade humana*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1995.

HEIDEGGER, Martin

1927 *Sein und Zeit*; ed. ut.: *Être et Temps*, Paris, Éditions Gallimard, 1986.

1929 *Was ist Metaphysik?*; ed. ut.: *What is Metaphysics?*, <http://wagner.wpengine.netdna-cdn.com/psychology/files/2013/01/Heidegger-What-Is-Metaphysics-Translation-GROTH.pdf> (27 de junho de 2014).

1950 «Die Sprache»; ed. ut.: «La parole», in *Acheminement vers la Parole*, Paris, Éditions Gallimard, 1976: 13-37.

HOBBS, Thomas

1651 *Leviathan or the Matter, Forme, & Power of a Common-wealth Ecclesiasticall and Civill*; ed. ut.: Oxford, Oxford University Press, 2008.

HUXLEY, Aldous

1932 *Brave New World*; ed. ut.: Londres, Vintage Books, 2004.

1946 «Foreword», prefácio a *Brave New World*, Vintage Books, 2004: XXIX-XXXVIII.

JASMIN, Marcelo

2007 ed. ut.: «O despotismo democrático, sem medo e sem Oriente», in *Ensaio sobre o Medo*, org. Adauto Novaes, São Paulo, Editora Senac São Paulo: 111-133.

JONAS, Hans

1979 *Das Prinzip Verantwortung*; ed. ut.: *Le Principe Responsabilité. Une éthique pour la civilisation technologique*, Paris, Les Éditions du Cerf, 1995.

JÜNGER, Ernst

1929 *Das Abenteuerliche Herz*; ed. ut.: *O Coração Aventuroso*, Lisboa, Edições Cotovia, 1991.

1951 *Der Waldgang*; ed. ut.: *O Passo da Floresta*, Lisboa, Edições Cotovia, 1995.

KIERKEGAARD, Søren

1843 *Frygt og Bæven*; ed. ut.: *Temor e Tremor*, 3ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1998.

1844 *Philosophiske Skrifter*; ed. ut.: *Migalhas Filosóficas ou Uma Migalha de Filosofia*, Lisboa, Relógio D'Água, 2012.

KRISTEVA, Julia

1980 *Pouvoirs de l'Horreur. Essai sur l'abjection*; ed. ut.: *Powers of Horror. An essay on abjection*, Nova Iorque, Columbia University Press, 1982.

KUBRICK, Stanley (realizador)

1971 *A Clockwork Orange*; argumento de Stanley Kubrick a partir do romance de Anthony Burgess; com Malcom MacDowell e Patrick Magee, etc.; cor; Estados Unidos da América.

LA BOÉTIE, Étienne

1574 *Discours de la Servitude Volontaire*; ed. ut.: Paris, Éditions J'ai Lu, 2013.

LAINÉ, Tarja

2008 «Failed tragedy and traumatic love in Ingmar Bergman's *Shame*», in *Mind the Screen. Media concepts according to Thomas Elsaesser*, Amsterdão, Amsterdam University Press: 60-71.

LANG, Fritz (realizador)

1933 *Das Testament des Dr. Mabuse*; argumento de Fritz Lang e Thea von Harbou, a partir de um romance de Norbert Jacques; com Rudolf Klein-Rogge, Otto Wernicke, etc.; preto e branco; Alemanha.

LEVI, Primo

1958 *Se Questo è un Uomo*; ed. ut.: *Se Isto é um Homem*, Porto, Público, 2002.

MARINA, José Antonio

2006 *Anatomía del Miedo. Un tratado sobre la valentía*; ed. ut.: 4ª ed., Barcelona, Editorial Anagrama, 2013.

MATTÉI, Jean-François

1999 *La Barbarie Intérieure. Essai sur l'immonde moderne*; ed. ut.: 2ª ed., Paris, Presses Universitaires de France.

MIRA Y LÓPEZ, Emilio

1947 *Cuatro Gigantes del Alma. El Miedo. La Ira. El Amor. El Deber*; ed. ut.: 3ª ed., Buenos Aires, Librería «El Ateneo» Editorial, 1954.

MITTMAN, Asa Simon

2012 «Introduction. The impact of monsters and monster studies», in *The Ashgate Research Companion to Monsters and the Monstrous*: 1-14; ed. ut.: [www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Ashgate\\_Research\\_Companion\\_to\\_Monsters\\_and\\_the\\_Monstrous\\_Intro.pdf](http://www.ashgate.com/pdf/SamplePages/Ashgate_Research_Companion_to_Monsters_and_the_Monstrous_Intro.pdf) (19 de setembro de 2014).

NEWMAN, Ernst

1949 *The Wagner Operas*; ed. ut.: Nova Jersey, Princeton University Press, 1991.

NIETZSCHE, Friedrich

1872 *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*; ed. ut.: *O Nascimento da Tragédia*, 8ª ed., Lisboa, Lisboa Editora, 2001.

1883 *Also Sprach Zarathustra*; ed. ut.: *Assim Falava Zaratustra*, 2ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, 1980.

1906 *Der Wille zur Macht*; ed. ut.: *A Vontade de Poder*, Lisboa, Alfanje, 2012.

PORÉE, Jérôme

1990 *Le Mal. Homme coupable, homme souffrant*; ed. ut.: *O Mal. Homem culpado, homem sofrido*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

QUINTAIS, Luís

2014 *O Vidro*, Porto, Assírio & Alvim.

RANCIÈRE, Jacques

2007 ed. ut.: «Do medo ao terror», in *Ensaio sobre o Medo*, org. Adauto Novaes, São Paulo, Editora Senac São Paulo: 53-71.

REAL, Miguel

2011 *Nova Teoria do Mal. Ensaio de biopolítica*; ed. ut.: 2ª ed., Alfragide, Publicações D. Quixote, 2012.

2013 *Nova Teoria da Felicidade*, Alfragide, Publicações D. Quixote.

SARTRE, Jean-Paul

1939 *Esquisse d'une Théorie des Émotions*; ed. ut.: *Esboço de uma Teoria das Emoções*, Lisboa, Editorial Presença, s/d.

1948 «La recherche de l'absolu», ed. ut.: «A busca do absoluto», in *Alberto Giacometti. Textos de Jean-Paul Sartre*, São Paulo, Martins Fontes, 2012.

1852 *Saint Genet: comédien et martyr*; ed. ut.: *Saint Genet: ator e mártir*, Petrópolis, Editora Vozes, 2002.

SEMÓNIDES

s/d «A condição humana», in *Poesia Grega. De Álcman a Teócrito*, Lisboa, Livros Cotovia, 2006: 26-27.

SÉNECA, Lúcio Aneu

s/d ed. ut.: *Cartas a Lucílio*, 4ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2009.

s/d ed. ut.: *On Anger*, Sophia Project – Classical Philosophy Archive, [http://www.sophia-project.org/uploads/1/3/9/5/13955288/seneca\\_anger.pdf](http://www.sophia-project.org/uploads/1/3/9/5/13955288/seneca_anger.pdf) (5 de setembro de 2014).

SÈVE, Bernard

2007 ed. ut.: «O medo como procedimento heurístico e como instrumento de persuasão em Hans Jonas», in *Ensaio sobre o Medo*, org. Adauto Novaes, São Paulo, Editora Senac São Paulo: 167-186.

SHELLEY, Mary

1886 *Frankenstein or The Modern Prometheus*; ed. ut.: Oxford, Oxford University Press, 1998.

STEINER, George

2001 *Grammars of Creation: originating in the Gifford lectures of 1990*; ed. ut.: *Gramáticas da Criação*, Lisboa, Relógio D'Água, 2002.

2003 *Les Logocrates*; ed. ut.: *Os Logocratas*, Lisboa, Relógio D'Água, 2006.

STEVENSON, Robert Louis

1886 *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*; ed. ut.: Oxford, Oxford University Press, 1998.

SVENDSEN, Lars

2007 *Frykt*; ed. ut.: *A Philosophy of Fear*, Cornwall, Reaktion Books, 2008.

THOMSEN, Bodil Marie

2000 ed. ut.: «Escapando do estético», in *Lugar Comum. Estudos de Mídia, Cultura e Democracia*, nº 12, Rio de Janeiro, Núcleo de Estudos e Projetos em Comunicação da Escola de Comunicação da UFRJ: 195-213.

TODOROV, Tzvetan

2000 *Mémoire du Mal, Tentation du Bien. Enquête sur le siècle*, Paris, Éditions Robert Laffont.

TRIER, Lars von (realizador)

1998 *Idioterne*; argumento de Lars von Trier; com Bodil Jørgensen, Jens Albinus, etc.; cor; Dinamarca.

VIRILIO, Paul

2010 *L'Administration de la Peur*, Paris, Les éditions Textuel.

WAGNER, Richard

1849 *Das Kunstwerk der Zukunft*; ed. ut.: *A Obra de Arte do Futuro*, Lisboa, Antígona, 2003.

WAGNER, Richard (compositor)

1854 *Das Rheingold*; ed. ut.: encenação de Harry Kupfer, <http://www.youtube.com/watch?v=1DnstP-aUtU> (30 de agosto de 2014).

WHITMAN, Walt

1885 «O me! O life!», in *Leaves of Grass*; ed. ut.: [www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/whitman/leaves-of-grass6x9.pdf](http://www2.hn.psu.edu/faculty/jmanis/whitman/leaves-of-grass6x9.pdf) (4 de setembro de 2014).

WOLFF, Francis

2007 ed. ut.: «Devemos temer a morte?», in *Ensaaios sobre o Medo*, org. Adauto Novaes, São Paulo, Editora Senac São Paulo: 17-38.

ZELE, Michel van (realizador)

2000 *Alberto Giacometti. Qu'est-ce qu'une tête*; com Jean Leymarie, Sabine Weiss, etc.; cor; França.

ŽIŽEK, Slavoj

2008 *Violence. Six sideways reflections*; ed. ut.: *Violência. Seis notas à margem*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 2009.



## **Imagens**



1. *L'Homme qui marche*, Alberto Giacometti, 1960



2. *Mains tenant le vide (objet invisible)*, Alberto Giacometti, 1934



3. *Tête sur tige*, Alberto Giacometti, 1947



4. *La cage*, Alberto Giacometti, 1950



5. *The Scream*, Edvard Munch, 1893